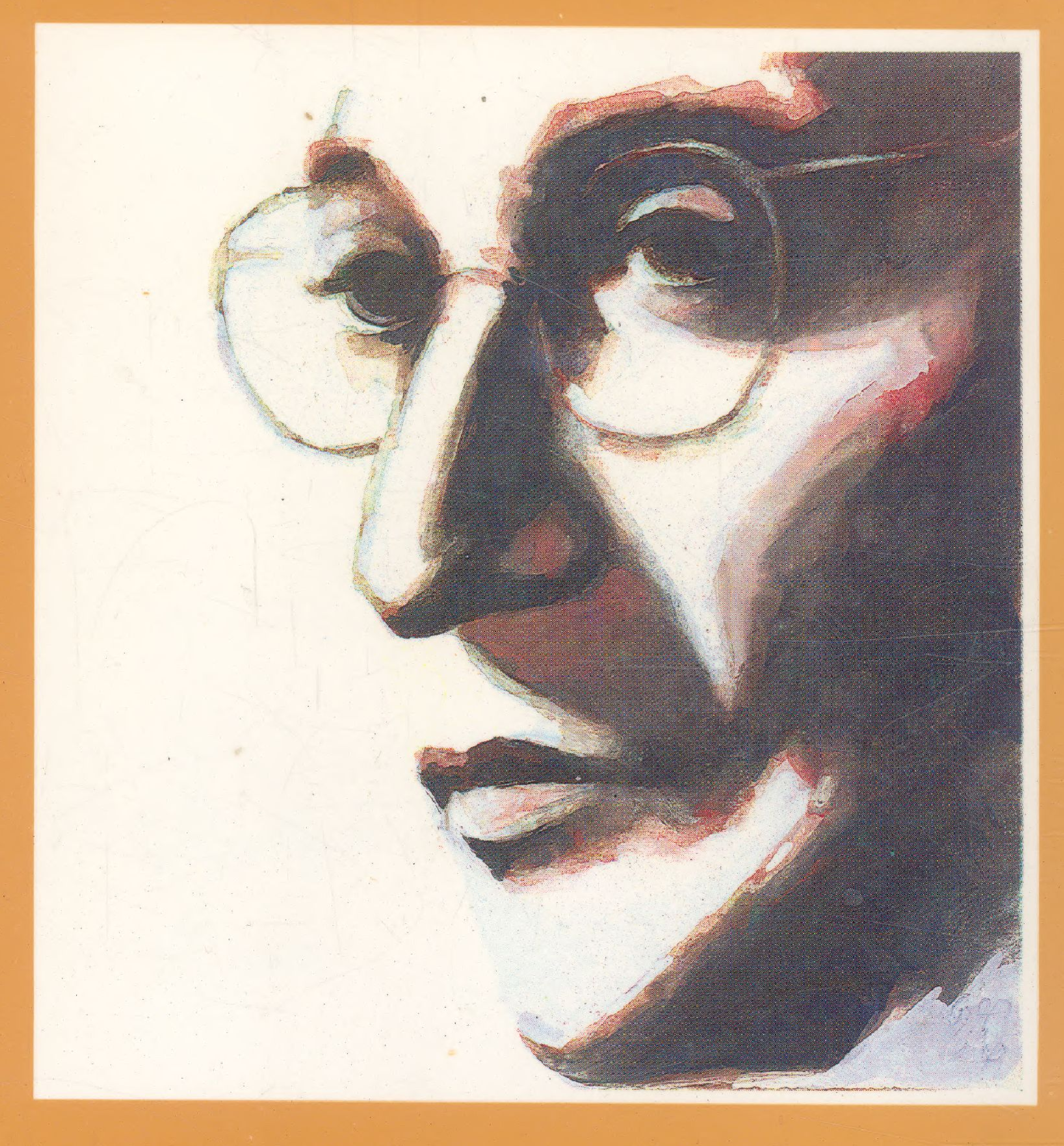
دكتورة سهير عبد الفتاح

عبد الوهاب
هذه الأسطورة



دكتورة سهير عبد الفتاح

عبد الوهاب

هذه الأسطورة

عبد الوهاب
هـذه الأسطـورة

دكتورة سهير عبد الفتاح

******

الطبعة الأولى : ١٩٩٢

******

جميع الحقوق محفوظة

الناشر : منشورات الخزندار
جدة ـ ص.ب رقم : ١٥٧
ر.ب : ٢١٤١١

******

التجهيزات الفنية والطباعة :
دار الطباعة المتميزة
القاهرة ت : ٢٩٩٣٥٤٢

******

الغلاف : جودة خليفة

******

خطوط : محمود حميد

شهادة حية

هذا الكتاب الجميل يصدق عليه المثل الشائع .. "مامحبة إلا بعد عداوة " فقد بدأت المؤلفة فى دراستها للموسيقى العربية وفى تذوقها لها بداية منـــهجية كلاسيكية لاتتسامح مع تجديدات عبد الوهاب وطفراته الجريئة .

أحبت منذ نعومة أظافرها الملحنين والمطربين المحافظين الذين كانـت تربـــط بعضهم بوالدها الكاتـــب الفـــنان عبد الفتاح غبن علاقات عملية وشخصية . وفى أرشيفه الحافل قرأت لأول مرة عن أساطين التلحين والغناء الذين نعرف أسماء ولانسمع ألحانهم ولا نعرف عنهم إلا القليل كالشيخ درويش الحريرى أستاذ عبد الوهاب والفنان البوهيمى كامل الخلعى أستاذ الموشح وصديق توفيق

الحكيم ، والشيخ أبو العلا محمد أستاذ أم كلثوم ، والمطرب الملحن الشيخ محمود صبح . والشيخ على محمود.

وحين التحقت بالمعهد العالى للموسيقى العربية لتتعلم العزف على العود ابتداء من المرحلة الثانوية كان أستاذها هو العازف المعروف عبد الفتاح صبرى الذى اختارته أم كلثوم ليحتل فى فرقتها الموسيقية المكان الذى خلا بوفاة القصبجى وحين أصبحت قادرة على العزف اشترى لها أبوها من تركة القصبجى عودا من أعواده الثمينة .

وعندما قررت أن تواصل دراستها الأكاديمية للموسيقى العربية في جامعة السوربون بباريس اختارت سيد درويش موضوعا لرسالة الدكتوراه . أما أول كتاب أصدرته فهو كتابها عن كوكب الشرق أم كلثوم .

لهذا كان من الطبيعى أن تضع نفسها، وتضعها هذه الظروف ، ضمن خصوم عبد الوهاب ، رغم أن والدها كان من عشاق صوته ومن أصدقائه أيضا .

كانت بالطبع معجبة بصوت عبد الوهاب وببعض ألحانه ، لكن نقدها له كان لهذا السبب حاداً ، فعبد الوهاب الذى خرج على كثير من أصول التلحين العربى استطاع بصوته المعجز، وبموهبته الضخمة وذكائه الحاد، أن يقضى على التيار المحافظ ، وأن يفرض على آذان الجميع ألحانه وألحان تلاميذه .

ورغم أنها بدأت معرفتها بعبد الوهاب وهى طفلة ، وأنها ارتبطت بعد ذلك برجل لوجلس أياما يسمع دور " القلب ياما انتظر " أو مونولوج " أهون عليك" أو " بلبل حيران " وهى فى رأيى أقرب إلى الكانتاتا منها إلى أى شكل غنائي عربى ـ لوجلس هذا الرجل ، وهو كاتب هذه السطور ، يستمع إلى هذه الألحان ويعيد الاستماع إليها ، مرات ومرات لما استنفذ جمالها الخلاق ، أو روى منها ظمأه المتجدد .

أقول إن المؤلفة ظلت على خصامها مع عبد الوهاب رغم أنها خرجت من بيت أبيها المعجب لتدخل بيت زوجها المفتون !

ماذا حدث إذن لكى تتحول من الخصومة إلى الصلح والكتابة ؟ الواقع أن الانقلاب لم يكن تاماً . كل ماهنالك أن النسب تغيرت لأن المعرفة اتسعت .

فى البداية كانت تعرف عبد الوهاب من خلال أغانيه وألحانه السريعة التى نشأت عليها ، لكن مكتبتها الموسيقيه ، أخذت تستقبل بعد ذلك ما كان مجهولا لديها من ألحانه الطويلة وتجاربه المبدعة منذ أواخر العشرينيات إلى أواخر الأربعينيات . وهكذا غيرت موقعها وأصبحت تنظر إلى عبد الوهاب من خلال أدواره ومونولوجاته وقصائده ، لا من خلال فالساته ورومباته وتانجوهاته .

هذه النقلة واكبت دراستها المتعمقة لسيد درويش الذى سبق عبد الوهاب إلى التجديد ، كما يظهر فى استلهامه لفن الأوبرا والأوبريت الإيطالية والفرنسية ، واستخدامه لآلات الأوركستراالسمفونية ، ومحاولاته فى الانتقال من الصوت المفرد إلى التعدد الصوتى .

سيد درويش إذن سبب الانقلاب الذى نقل علاقة المؤلفة بعبد الوهاب من الخصومة إلى المصالحة . واتساع المعرفة سبب آخر ، فعبد الوهاب عمر طويل فى الفن لايمكن اختصاره فى رحلة ، ولايمكن الحكم عليه من خلال تجربة تختلف حولها الآراء .

هذه العلاقة الخاصة التى جمعت بين النظرة الشخصية والنظرة الموضوعية، وبين النقد الحاد والاعجاب الخالص هى التى تضمن لهذا الكتاب قيمته كشهادة فنية حية .

أحمد عبد المعطى حجازى

رسالة من ..
عبد الوهاب

منذ شرعت فى كتابة فصول هذا الكتاب عن محمد عبد الوهاب تمنيت أن يكتب مقدمتها الفنان الكبير فاتصلت به هاتفيا فى فندق " الكونتنتال الذى كان ينزل فيه فى باريس فى مارس ١٩٩١ ، ورجوته أن يملى علىّ كلمة أفتتح بها كتابى ، ولكن الفنان الكبير كان على أهبة السفر للعودة إلى القاهرة ، فوعدنى أن يرسلها لى ، وقد مرّ أكثر من شهر قبل أن تصل وهاهى أخيراً كلمة الفنان الكبير محمد عبد الوهاب بين يدى القراء ، دافئة أنغامها حنونة ، تنبع من أوتار قلب محمد عبد الوهاب الإنسان والأسطورة .

" لوأردت أن أضع رحلة عمرى فى كتاب لكان
هذا الكتاب مجموعة ألحانى .
وألحانى هى التعبير عن حياتى ، بحلوها ومّرها ،
بسعادتها وشقائها ، بأفراحها ، وأتراحها .
والحيــاة عيد حافل نلتقى فيه جميعاً نفرح

ونتعذب ، لكـــن كل إنسان له حياته التى لاتتكرر .
والفنان بالذات يعيش حياته مرتين : الأولى كما يعيشها أى إنسان ، والثانية عندما يحوّلها إلى كلمة ، أو صورة ، أو نغم ..لهذا أقول لمن يسألنى عن قصة حياتى :
إستمع إلى ألحانى تعرفنى !
أنا نفسى أريد أن أستعيد ذكرياتى ، وأتمثل صورة حياتى ، وأرى وجوه أصدقائى عندما أريد أن أعود طفلا ، وألقى نفسى فى أحضان أمّى وأستمع إلى صوت أبى وهو يؤذن فى جامع سيدى عبد الوهاب الشعرانى .. عندما أريد أن أتسكع من جديد فى شوارع الأزبكية، وعماد الدين .. عندما يشدنى الحنين إلى "كرمة ابن هانئ" لأجلس مع أمير الشعراء ، عندما أتذكر رحلاتى وأسفارى إلى جارة الوادى ودمشق وبغداد ، وباريس ، وبرلين ، ولندن ، أستمع إلى الألحان التى أوحت لى بها هذه الوجوه ، وهذه الأماكن ، وهذه البلاد . وأنا فى هذا أختلف عن أى إنسان آخر ، فلكل منا حياته وذكرياته ، والفرق الوحيد أن الفنان يحوّل حياته إلى فن جميل ويعطيه للناس إنه يعيد الأمانة إلى أهلها ، فقد منحه الناس الكثير علموه وشجعوه ، وألهموه ،

وأحبوه ، لكى يرد لهم الجميل فى أجمل صورة
وهذا ما حاولت دائماً أن أفعله . وأن أكون أمينا مع
نفسى لكى أكون أمينا مع الناس ، أن أتعلّم كل يوم
شيئاً جديداً . وأقدّم فى كل لحن تجربة جديدة حتى
لا أكون عالة على الذين سبقونى ، ولأعطى المثل
للذين سيجيئون بعدى . هذه هى رحلة عمرى ، مائدة
أدعو إليها الجميع .

محمد عبد الوهاب



من حارة برجوان ..
إلى كرمة ابن هانئ

كان أورفيوس فى الأساطير اليونانية مغنياً ، يحمل قيثارته ويغنىّ فتسير وراءه الأشجـار والحيوانات والأحجار المسحورة بألحانه ، وتأتمر بأمره وتفعل مايريد !

وكان النبىّ داود مغنياً ينفخ فى مزاميره فيوقف الطير فى كبد السماء !

وكان إبراهيم الموصلى فى التراث العربىّ مغنياً ، تزوره الجّن وتغنّى له غناء عجيبا ، فيحفظ ألحانها .

ومادام الغناء باقياً فالأسطورة باقية كذلك .

يقولون عن الشيخ سلامة حجازى : إنه كان يغنّى فيخترق صوتُه جدران القصور .

أمّا كوكب الشرق أم كلثوم فكانت تهتزّ لتغريدها أضواء الثريّات .

وكان فى حياتنا إلى وقت قريب أسطورة اسمها : محمد عبد الوهاب .

هذا الفنّان العظيم الذى ظهر مع بداية القرن العشرين وظل متألقا - والقرن يقترب من نهايته - يلحن ويغنّى ويفتن الرجال والنساء جيلاً بعد جيل .

يقول البعض : أنه ولد سنة ١٨٩٨ ، والبعض يقول : سنة ١٩٠٢ وهو نفسه كان يقول سنة ١٩١٠ وهذه التواريخ كلها صحيحة ، ففى الأسطورة كل شىء يجوز .

وقدنشأ عبد الوهاب فقيراً لكنّه عاش ومات ومجده لايقاس به مجد .

كان يحمل لقب بلبل الشرق ، ومطرب الملوك والأمراء ، ولقب دكتور من أكاديمية الفنون ، ورتبة لواء فى الجيش . وكل هذا جائز ففى الأسطورة كل شىء يجوز .

والأسطورة الحقيقية ليست هى عبد الوهاب الإنسان ، بل عبد الوهاب الفنان . فلم يحدث أن امتلك فنان تراث الموسيقى العربية ، كما امتلكه عبد الوهاب . ولم يحدث أن تمرّد فنان على هذا التراث كما تمرّد عليه عبد الوهاب .

*****

نستمع إلى ألحانه القديمة فنرى موهبة مكتملة وإحاطة شاملة بكل أشكال الغناء العربىّ التقليدىّ .

لقد كانت أدوار عبد الوهاب امتداداً خلاّقا لأدرار سيد درويش وقصائده الأولى مزيجا من فن الشيخ سلامة حجازى والشيخ أبو العلا محمد . وطقاطيقه ومواويله محاولات ناجحة فى التقريب بين التقليدى ، والشعبى ، والقديم ، والجديد .

ورغم سيطرة عبد الوهاب المبكّرة على هذه الأشكال فإننا نجد فى أدواره وطقاطيقه وقصائده بذوراً جديدة سنراها تنمو فى الألحان التى تحرّر فيها من الأشكال التقليدية ، وخلق أشكالا جديدة ، كما فعل فى أغانيه السينمائية

وقصائده الطويلة .

وعبد الوهاب الذى استطاع أن يطعّم الأغنية العربية بالتوزيع الآلى وتعدّد الأصوات ، استطاع أن يُعَرِّب هذه التقنيات الغربية ، ويقدّم المحاولات العربية الأولى فى كتابة موسيقى للآلات فقط .

وعبد الوهاب المطرب الذى وهبه الله أجمل صوت رجل عرفه الغناء العربىّ فى القرن العشرين هو نفسه عبد الوهاب الذى قدّم للأصوات الأخرى أجمل ماغنته من ألحان .

هذه الأسطورة التى عاشت معنا وستظل تعيش معنا دائماً هى موضوع هذا الكتاب .

فى أواخر القرن الماضى ، أو فى أوائل القرن الحالى وُلد محمد عبد الوهاب .

فى أىّ سنة بالضبط ؟ تضاربت الأقوال فى تاريخ ميلاد محمد عبد الوهاب كما رأينا من قبل ، والأرجح أنه ولد بين سنة ١٩٠٠ و ١٩٠٤ أما المكان الذى ولد ونشأ فيه فلا خلاف عليه . فى منزل قديم فى حارة " برجوان " فى حىّ باب الشعريّة فى القاهرة القديمة ولد محمد عبد الوهاب ، حيث تتعالى أصوات المؤذنين من شرفات المآذن الدائريّة ، وتتصل وتتعانق أحيانا مع أصوات أجراس الكنيسة القائمة فى ركن من أركان الحىّ وتتألف منها ومن أصوات الباعة الجائلين وأصوات الأطفال والنساء وأصوات العمال والسقائين ضوضاء حية موحية يمتزج فيها الماضى بالحاضر ، وتتصل فيها الأرض بالسماء .

هذه هى المدينة التى لقنت عبد الوهاب وهو طفل صغير أول درس فى البوليفونية : تعدد الأصوات : لقد كان كل شئ فى حياة الطفل الموهوب يهيئه

للاشتغال بالموسيقى . فالصوت هو المادة الأولى التى تفتحّت عليها حواسه . فالمشاهد والمناظر فى حارة برجوان محدودة ، لكن الأصوات غير متناهية . الأصوات التى يعرف مصادرها ، والتى تأتى من خارج البيت ، ومن خارج الحارة ، ومن خارج الحىّ .

وأبوه الشيخ / عبد الوهاب أبو عيسى مؤذن ومقرىء فى جامع الشعرانى وعبد الوهاب الطفل لايرى والده إلامؤذّناً ، قارئاً ، ذاكراً مبتهلاً فى البيت وفى الجامع .

وأخوه الأكبر حسن يحفظ القرآن الكريم فى الكتّاب الملحق بالجامع ، ويعيد أمام والده فى البيت قراءة ماحفظه فى الُكتّاب . وأهل الحىّ من التجار والصنايعية يغلقون حوانيتهم فى الأمسيات ويسارعون إلى الجوامع وساحات البيوت لينتظموا فى جوقات الإنشاد والذكر الصوفى ، والفونوغرافات التى بدأت تظهر وتصل عن طريقها إلى الحىّ أصوات سلامة حجازى وعبد الحى حلمى والصفطى ، ومن خلال هذه الأصوات تترامى إلى سمع الطفل، وتداعب خياله صور من الأحياء المجاورة . من الحسْين حيث تتردّد أصوات كبار المشايخ والمقرئين والمنشدين ، ومن الأزبكيّة حيث توجد أهمّ الملاهى والمسارح والمقاهى ، وتتلألأ أضواء المدينة الساهرة .

ولايكاد الطفل يبلغ عامه الخامس ، حتى يبدأ أولى خطواته ويشارك بصوته فى عالم الأصوات .

ذات يوم غسلت أمّه جسده الصغير بيديها ، وألبسته الجلباب الأبيض الجديد ، والطاقّية وأسلمته لوالده الذى سار به إلى الكتّاب .

وهكذا أصبح من حقّه الآن أن يصحب والده إلى الجامع ، وأن يستمع إليه وهو

يؤذّن مسبحاً مبتهلا بصوته البالغ العذوبة و الشجن ، خاصة حين يتنقّل بين نغمات البياتى والحجاز التى تركت فى أعماق الطفل آثارا وذكريات لاتمحى .

ثم جاء دوره هو ليؤذّن للصلاة .

لقد بلغ السابعة من عمره ، وحفظ ثلث القرآن الكريم ، وأخذ يطوف بمساجد باب الشعريّة ، ومساجد الأحياء القريبة ليستمع إلى كبار المشايخ أمثال : أحمد ندا ، وعلى محمود ويقلّد أصواتهم وطرقهم فى القراءة .

وفى فجر يوم من أيام رمضان فوجىء المصلّون بالمسجد بصوت جميل شجىّ يؤذن للصلاة ، وكان صوت صبىّ مازالت فيه آثار الطفولة .

وكانت هذه أول مرة يستمع فيها الناس إلى صوت محمد عبد الوهاب .

وأصبح الصبىّ محمد عبد الوهاب نجما فى الكُتّاب الملحق بجامع الشيخ الشعرانى ، لا لأنه كان متفوّقا فى حفظ القرآن الكريم ، أو فى دروس الخط والتّجْويد ، بل لأنه كان يرتّل القرآن الكريم بصوت جميل ومؤثر ، ولهذا أحبه عريّف الكتاب والصبية الذين كانوا يتحلقون حوله وهو فى وسطهم ، فترتفع أصواتهم النّحيلة :

الله ياشيخ محمد ، الله يفتح عليك !

هذه النشوة التى كانت تظهر فى عيون الصغار ، ومن خلال أصواتهم . أقنعت الصبىّ بأهميته . وبجمال صوته . وصرفته عن واجباته الدراسيّة ، فأخذ يهمل الكُتّاب وينتحل الأعذار للهرب منه ، والسير وراء المنشدين والمقرئين والمدّاحين ، يتتبع أخبارهم ، ويقتفى آثار خطاهم ، فى أنحاء باب الشعريّة وفى الأحياء المجاورة .

وفى ذلك الوقت كان الإنشاد الدينى فنًّا حيًا له جماهيره الواسعة ، ونجومه



عبد الوهاب وفاطمة قدرى
فى فرقة عبد الرحمن رشدى

عبد الوهاب وفرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٨

العديدون . ولكّن الذى سلب لبّ الفنّان الصغير هو الشيخ على محمود الذى كان يجمع بين المهارة الفنّية والتّقوى الصادقة والوقار العميق .

وكان الشيخ على محمود يبدأ إنشاده بصوت هادىء متمكن ، ثم يتدرّج فى الانفعال بمعانى الكلمات ، حتى يصل إلى درجات الوجد فى ارتجالات نغمية وإيقاعيّة غاية فى الإتقان والكمال فإذا انتهى من الإنشاد الفردى وتناوب الغناء مع بطانته أبدع هو وبقيّة المنشدين فى هذا الحوار الذى يتنقّلون فيه بين المقامات ويتبادلون القرارات والجوابات بأسلوب تتخلله لمحات بوليفونية .

وفى تلك المرحلة أيضا ظهر مقرىء شاب أثار إعجاب المصريين جميعا ، وفُتن به عبد الوهاب ، وفضّله على غيره من المقرئين ، وهو الشيخ محمد رفعت .

ولكنّ عبد الوهاب الذى تفتحّ صوته فى هذا الجوّ الدينىّ لم يكن له مستقبل فى الإنشاد ، أو فى قراءة القرآن الكريم ، والسبب أنه هجر الكُتّاب ، وانصرف عن الحفظ والتجويد واتّجه إلى الغناء الدنيوىّ ، وأخذ يقتفى آثار المطربين والمطربات فى مسارح القاهرة ، ولياليها الساهرة .

كان يسمع ويحفظ أغانى سلامة حجازى والسيّد الصفطى وعبد الحىّ حلمى ، وأخذ يقلّد أصواتهم ويردّد أغانيهم أمام الصبية الذين كانوا يستمعون إليه وهو يرتّل القرآن الكريم .

وفي ليلة من الليالى عاد إلى البيت وفى وجهه أثر المغامرة .

فقد شاهد الصبىُّ مطربه المفضّل صالح عبد الحيّ يركب العربة الحنطور ، فتعلّق بمؤخرتها ، وإذا بالسائق يلسعه بالسوط على وجهه ، فتترك اللّسعة هذا الأثر الذى اكتشفه أبوه ، ولم يكن أثر السوط هو العلامة الوحيدة التى أفشت سرّه فقد لاحظت الأسرة أنه أصبح يترك البيت ولايعود إلا آخر الليل ، ولاحظت أيضا أنه

أصبح يغنّى لاكما يغنى الأطفال ، بل كما يغنىّ المطربون المحترفون .

وأدرك الشيخ عبد الوهاب أبوعيسى ، أنه لن يرى ولده محمد شيخا أزهرياً أبداً ، فقد استولت الموسيقى عليه ، وسلبته رشده ، وصرفته عن التفكير فى أىّ شىء آخر ، ولهذا ألحقه والده بمحل ترزى ليتعلّم صنعة شريفة .

واضطّر الصبىّ أن يقبل هذا القرار ، لأنه هو أيضا لم يكن على ثقة من أنّ هوايته ستدرّ عليه رزقاً مضموناً .

إنه يحبّ الموسيقى ، لكنه يشعر بالخوف من عالمها المجهول . وصحيح أن هذا العالم فيه نجوم تتقلّب فى الغنى والشهرة لكنه ملىء أيضا بالفاشلين الذين خابت آمالهم . وقد تعهّد الصبىّ أمام والده حين رفض العودة إلي الكُتّاب بأن يصبح مسئولا عن نفسه ، وأن يتحمّل مسئولية الأسرة مع أبيه ، ولهذا أصبح مضطّرا للعمل ،وإلاّ تعرض للجوع .

ولكنّ الموسيقى ظلّت تطارد الصبىّ حتى فى محلّ الترزى فقد كان شقيق صاحب المحل يعمل منشداً فى فرقة فوزى الجزايرلى ، وهى فرقة مسرحيّة صغيرة كانت تقدّم عروضها آنذاك فى حىّ الحسين ، وعن هذا الطريق تقدّم الصبىّ إلى صاحب الفرقة الذى أعْجب بصوته ، وسمح له بأن يغنىّ بين فصول رواياته الفكاهيّة مقابل خمسة قروش فى الليلة .

وهكذا بدأ محمد عبد الوهاب طريقه إلى الاحتراف بعد أن علّق صاحب الفرقة على باب المسرح إعلانا يقول فيه : سارعوا إلى سماع أعجوبة الزمان : الطفل المعجزة الذى يغنيكم ألحان الشيخ سلامة حجازى .

وظهر الصبىّ بالفعل على المسرح بعد أن اتّخذ لنفسه اسماً مستعاراً يتجنّب به غضب أسرته وهو محمد البغدادىّ وبهذا الاسم وقف أمام الجمهور لأول مرة يقلّد

الشيخ سلامة حجازى لكنّه قدّم أيضا الأغنية الأولى التي ألّفها مدير الفرقة ولحنها له وهى :

أنا عندى منجة .

وصوتى كمنجة .

وضجّت القاعة المتواضعة بتصفيق الجمهور الشعبى الذى استمع إليه . وطار هو من الفرح عائدا إلى منزل أسرته التى اكتشفت حقيقة عمله الجديد ، ومنعته بالقوة عن مواصلته بعد أن أوكلت مهمة التنفيذ إلى شقيقه الأكبر الشيخ حسن الذى كان أكثر أعضاء الأسرة غضبا وقسوة على أخيه الفنّان الصغير وأخذ الشيخ حسن يتعقّب شقيقه فى كل مكان يعرف أنه يذهب إليه ، ويذهب إلى فرقة فوزى الجزايرلى لينتزع شقيقه من فوق خشبة المسرح فلايستطيع مدير الفرقة أن يمنعه ، يحاول إقناع الشيخ حسن بترك أخيه وشأنه لكن دون جدوى فيكتفى بأن يقول :

ـ والله حرام ؛ بتحرموا الفن من هذا الطفل الموهوب .

وكان الشيخ حسن يعتقد أن هؤلاء الفنّانين ليسوا إلاّ مجموعة من النصابين ، وأن شقيقه معرض للهلاك فى هذا الوسط الذى لايهتم بالتقاليد ولا بالأخلاق ، ولهذا أصرّ على أن يأخذ شقيقه معه ويهرب به إلى البيت ليحاول إقناعه لآخر مرة ، فإن اقتنع فبها ، وإلا فسوف يضربه علقة ساخنة .

وحين عاد الصبى الصغير محمد عبد الوهاب إلى المنزل وقف يرتجف خوفاً أمام والده وهو يعنّفه ؛

ـ مش عيب يامحمد تفضحنا وتشتغل مغنواتى ؟

ولم يردّ الصبىّ ، فماذا يقول ؟ لايستطيع أن ينفى عن نفسه التهمة ، فقد ضبطه أخوه الشيخ حسن وهو يغنىّ على المسرح ولايستطيع أيضا أن يصارح والده

بما يريد ، ولكنه بينه وبين نفسه كان يقول : نعم . أريد أن أشتغل بالغناء وسأغنّى وأصبح مطربا كالشيخ سلامة حجازى أو الشيخ صالح عبد الحىّ .

وضّيقت عليه أسرته الخناق ، وفرض عليه والده رقابة شديدة ، ومنعه من الخروج . ولكن هوس الغناء ، وأيضا مكاسبه المادية التى ذاق الصبىّ الفقير طعمها ، دفعته إلى الهروب من البيت .

ولم يكن الصبىّ الفنّان من قبل يتصوّر أنه سيلجأ إلى هذا الحلّ الصّعب ، وأنه سيواجه محنة الاختيار بين الفن والأسرة ، ولم يكن يعتقد أن حبه للموسيقى والغناء هو الذى سيتغلّب فى النهاية ، وسيدفع به إلي حياة الوحدة والتشرّد .

وفى الليلة الأولى التى باتها خارج المنزل بعيداً عن أبيه وأمّه وإخوته بكى كما لم يبك من قبل ، لكنه خرج من هذا البكاء سليما . وقد ازداد إصرارا على مواصلة الطّريق .

وهكذا تغلّب الفن فانضمّ إلى فرقة سيرك جوالة ، وسافر معها إلى مدينة دمنهور ولكن ظروف العمل هذه المرّة كانت قاسية جداً فقد كان مضطرا أن ينام فى الاسطبل مع بغلة السيرك ، ولهذا قرّر أن يهرب من السيرك ، وأن يعود إلى منزل أسرته ليستغفر أباه ويمتثل لإرادته . ولكن جنون الفن يعاوده من جديد ، ويدفعه إلى أن يتخّذ قراره النهائىّ الذى لارجعة فيه بمزاولة الفنّ فمهما تكبّد من مصاعب ومتاعب فسوف يشتغل بالفن وسوف ينجح لأنه مهيأ للنجاح بشرط أن يواصل الدراسة ، وأن يتعلم العزف على العود ، وأن يبتعد عن حياة اللهو التي ينغمس فيها الفنّانون .

وأخذ يتنقّل بين الفرق المسرحيّة الصغيرة ، فإذا لم يجد له مكانا فيها غنّي في الموالد والأفراح وكثيرا ماوجد نفسه إلى جانب أساطين الغناء فى ذلك الوقت



الشيخ سيد درويش سنة ١٩١٧ عندما هاجر إلى القاهرة واستقر بها ـ إلتقى
بعبد الوهاب لأول مرة سنة ١٩٢٢ وعرض عليه بطولة أوبريت شهرزاد

يغنىّ معهم ويتعلّم منهم ، ويحتفظ فى ذاكرته القويّة بكل صغيرة وكبيرة من ألحانهم وحيلهم الفنيّة . وقد كانت هذه الأفراح مدرسة تلقّى فيها عن الشيخ الصفطى ، وعبد الحى حلمى وصالح عبد الحىّ تراث الموسيقى العربية فى الوقت الذى أخذ فيه يكتشف موسيقى أخرى ، هى الموسيقى السيمفونية الغربية التى سمعها لأول مرة فى كشك الموسيقى بحديقة الأزبكيّة وكانت عالماً جديداً بالنسبة له من الأنغام والأشكال الفنية : مارشات وافتتاحيات ، وفالسات سمعها وحفظها أيضا ، وأخذت تمتزج فى ذاكرته بالموسيقى ، فتتفتح أمامه كنوز جديدة .

وفى يوم من الأيام قادته قدماه إلى فرقة عبد الرحمن رشدى وتحمس مديرها للمطرب الصغير محمد عبد الوهاب فألحقه بالفرقة ليغنى بين فصول الروايات وكانت هذه أول خطوة هامة يحققها عبد الوهاب فى أولى مراحل حياته الفنّية .

وعبد الرحمن رشدى فنان هاو ، كان محامياً لكنه عشق التمثيل وكوّن فرقة ضمّت أفضل المواهب الشابة المثقفة ، أمثال سليمان نجيب . وروزاليوسف ، وزكى طليمات ، وكان التحاق عبد الوهاب بهذه الفرقة شهادة بنجاحه واعترافا بموهبته من ناحية ، وكانت وسيلة لاستعادة علاقته بأسرته من ناحية أخرى ، فالفرقة التى يعمل فيها المطرب الصغير فرقة محترمة ، والأجر مغر ، والغناء مهنة شريفة لاعيب فيها .

والشيخ عبد الوهاب أبو عيسى والده كان مُعجباً بقصائد الشيخ سلامة حجازى التى سيغنيها ابنه محمد فى فرقة المحامى .

وهكذا استطاع الفنّان الصاعد أن يقنع والده وينال رضاه ، ثم يلبس قميصه الأبيض وبدلته السوداء ويضع طربوشه المائل على رأسه ، ويتجه إلى مسرح برنتانيا فى شارع عماد الدين ليغنىّ قصائد الشيخ سلامة حجازى :

أتيت فألفيتها ساهرة ، وويلاه ماحيلتى ، وعذبينى فمهجتى فى يديك .

وتحمّس عبد الرحمن رشدى المحامى للفنّان الصغير حتى أنه اصطحبه فى رحلة فنية قامت بها الفرقة إلى الصعيد .

وكان الصبىّ الفنان ضعيف البنية ، نحيلاً ، صغيراً فكان عبد الرحمن رشدى له طوال الرحلة كالمربيّة للطفل الصغير . يخلع معطفه الكبير ليدثّره به إذا هبّت البرودة ، ويشرف على نومه وغطائه ، وطعامه ، وتلك هى أخلاق الفنانين الحقيقيين عندما كانوا يؤمنون بموهبة كبيرة .

تروى روز اليوسف فى مذكراتها عن هذه الفترة وكانت إحدى بطلات فرقة عبدالرحمن رشدى آنذاك " وفّق عبد الرحمن رشدى إلى اكتشاف فنىّ كبير . لست أدرى من الذى قدم له صبيًا ضئيل الجسم . خجولا يمتاز صوته الصغير بحلاوة لاتخطئها أذن ، اسمه : " محمد عبد الوهاب " وكان أول لقاء لروزاليوسف بعبدالوهاب كما تروى فى مذكراتها عند ما كانت الفرقة تمثل رواية (الموت المدنى) واضطلعت الممثلة الناشئة بدور بنت صغيرة ، أمام ممثلة أخرى تمثل دور أمها ، وحدث أن مرضت الممثلة التى تقوم بدور الأم ، وأسقط فى يد الفرقة وقرّر عبد الرحمن رشدى أن يمثل محمد عبد الوهاب دور البنت الصغيرة وأن تكون روزاليوسف أمه .

وفعلا ألبسوا محمد عبد الوهاب فى أول دور تمثيلى له - فستاناً رشيقا ووضعوا على رأسه شعراً طويلا مستعاراً وتنسدل على كتفيه ضفيرتان طويلتان مربوطتان بشرائط ملونة ، وتقول روز اليوسف : أنها ومحمد عبد الوهاب فشلا معاً فشلا ذريعا * .

---

* مذكرات فاطمة اليوسف ص ٦٢ - ٦٣

في ذلك الوقت عام ١٩١٨ كان عبد الوهاب في حوالى الخامسة عشرة من عمره . وكان الشاعر (أحمد شوقى) * يتردد أحياناً على مسرح عبد الرحمن رشدي . وفى ليلة من الليالى جلس الشاعر الكبير يستمع إلى هذا الصوت الساحر ، وهو يغنىّ فى ساعة متأخرة من الليل ، ونظر إلى صاحب الصوت ذلك الصبىّ النحيل الذى كان يبدو عليه الإرهاق من سهر الليالى فأشفق عليه ، وقرر أن يبذل كل مافى وسعه ليمنعه من الغناء ، إنه ثروة قومية، وهو صغير لايحتمل كل هذا الجهد الذى يبذله ، فمن صالحه أن يتوقف عن الغناء وهو فى هذه السن فترة من الزمن .

وبالفعل استطاع الشاعر أن يستصدر من حكمدار القاهرة الإنجليزىّ أمراً بمنع محمد عبد الوهاب من الغناء حتى يريح صوته ويستردّ صحته .

واستوعب محمد عبد الوهاب الدرس ، وذهب لتوّه فالتحق بنادى " الموسيقى الشرقى " وكان أول معهد منظم نشأ فى مصر سنة ١٩١٥ على يد جماعة فنية من كبار رجال المجتمع المصرى آنذاك ، ومن هواة الموسيقى الشرقية المتطلعين إلى رفعتها ، أمثال : مصطفي بك رضا ، وحسن بك أنور اللذين تعهدا محمد عبدالوهاب وأعدا له برنامجا تعليمياً حافلاً ، وأعفياه من رسوم الالتحاق بالمعهد.

---

* أحمد شوقى

وُلد فى أكتوبر سنة ١٨٦٩ فى القاهرة وتخرج من مدرسة الحقوق سنة ١٨٨٧ ، بدأ أحمد شوقى يكتب الشعر وهو فى الخاسة عشرة من عمره ، أرسله الخديو توفيق فى بعثة إلى فرنسا عام ١٧٩١ لدراسة الأدب الفرنسى بعد إعلان الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ نفى شوقى إلى أسبانيا لوقوفة إلى جانب الخديو عباس حلمى الثانى الذى منعته الحكومة الإنجليزية من العودة إلى مصر وكان فى زيارة لتركيا . وأقامت مكانه السلطان حسين كامل . وفى سنة ١٩١٧ عاد شوقى إلى مصر من منفاه ، كان أحمد شوقى أول من اقتحم مجال المسرح الشعرى ، ومن مسرحياته الشعرية : مجنون ليلى ـ قمبيز ـ على بك الكبير ـ مصرع كليوباترا ـ الست هدى .
فى سنة ١٩٢٧ بايعه شعراء الأمة العربية على إمارة الشعر، ولقّب بأمير الشعراء .
مات شوقي في الثالث عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ .

شوقي وعبد الوهاب

وكان لهذا القرار ، الذى نفّذه بالفعل حكمدار القاهرة بناء على طلب الشاعر أحمد شوقـى بمنع محمد عبد الوهاب من الغناء والتمثيل لصغر سنه ولأن صحته لاتساعده على السهر ، كان لهذا القرار وقع الصاعقة على رأس المطرب الصغير ، لماذا يعاكسه الحظ دائما ؟ لقد وافقت أسرته بصعوبة علي اشتغاله بالفن وما كاد يجنى ثمار التحاقه بفرقة عبد الرحمن رشدى لقاء راتب كبير بلغ ثلاثة جنيهات في الشهر ، حتى اعترض طريقه هذه المرة شاعر كبير ، وبكى الصبيّ وهو يسأل مدير الفرقة عبد الرحمن رشدى : لماذا يحرمني شوقى بيه من مزاولة الفن الذي أعيش من أجله ؟

وربّت المحامى الشاب علي كتف الصبى الفنان وقال له : شوف يامحمد ، صحيح أنك موهوب ولكنك مازلت صغيراً ولم يستو عودك بعد ، والموهبة وحدها لاتكفى ، عليك بتعلّم أصول الموسيقى والغناء من مصادرها .

وهكذا ترك الصبىّ الموهوب خشبة المسرح إلى مقعد الدرس ليتعلّم أصول الموسيقى العربية ، ويتصل بشيوخها المحافظين وشبابها المتطلعين للتجديد .

درس علي يد الشيخ درويش الحريرى ، ومحمود رحمى فن الموشحات الأندلسية . وهو فنّ لم يتعرف عليه محمد عبد الوهاب عن قرب . لقد حفظ وغنىّ أدوار الشيخ سلامة حجازى ومحمد عثمان ، وعبده الحامولى ، وطقاطيق صالح عبد الحىّ ولكنه لم يغنّ هذا الشكل الغنائىّ المتقن .

أما الرجل الذى أثار اهتمامه ، وفجرّ مشاعره الموسيقية فهو (صفر على) هذا الفنان الذى لم يكتف بالموهبة فقط ، بل واظب علي التعرّف على أصول وقواعد الموسيقى الغربية أيضا ، فقدّم أول محاولة في أوبرا عربية من فصل واحد سنة ١٩١٦ وكان صفر على أول من علّم محمد عبد الوهاب بعض الأساليب المقتبسة عن الموسيقي الأوربية والغناء الأوبرالى ، كما درس عبد الوهاب على يد

موسيقى إيطالي كان يحاضر فى مادة الصولفيج وقواعد وأصول الموسيقى الغربية في نادى الموسيقى الشرقى . كما تعلّم عزف العود على يد ملّحن شاب كانت الأوساط الموسيقية قد بدأت تتكلم عنه وعن أسلوبه فى التلحين وهو محمد القصبجى .

فى هذه الأثناء وفى سنة ١٩١٧ مات الشيخ سلامة حجازى * زعيم الغناء العربى وصاحب الصوت الأسطورى ، ورائد المسرح الغنائى ، وكان لخبر موته وقع الصاعقة على المعجبين به ومنهم عبد الوهاب .

---

* ولد الشيخ سلامة إبراهيم حجازى فى فبراير ١٨٥٢ فى حى رأس التين بالإسكندرية . انضم إلى حلقات إنشاد الذكر التى كان يقيمها كامل الحريرى وكان يؤدى الأذان بجامع البوصيرى . وفى الحادية عشرة من عمره كان قد حفظ القرآن الكريم ، واشتهر أمره فى حلقات الذكر وآلت إليه رئاسة الطريقة الرأسية ، وتعلم العزف على آلة السلاميّة ، وتعمّق فى إنشاذ المدائح والقصائد ، وعرف مقامات الغناء العربي .

ولما بلغ العشرين كانت شهرته قد ذاعت في الإسكندرية وبدأ ينتقل إلى الغناء الدنيوى ، وأنتقل إلى القاهرة ، وبدأ يغنىّ فى القصور والبيوتات الكبيرة وتعرف على نجوم الغناء والتلحين أمثال : عبده الحامولى .و محمد عثمان وابراهيم القبّانى و محمد سالم و داود حسنى وانضمّ إلى فرقة يوسف الخياط ١٨٨٤ ليغنىّ بين فصول الروايات وفى سنة ١٨٨٥ إنضم إلى فرقة سليمان القرداحي ليغنى ويمثل على مسرح دار الأوبرا المصرية .

وكون فى سنة ١٩٠٥ أول فرقة مسرحية غنائية له ، وفى سنة ١٩٠٩ استأجر مسرحا خلف حديقة الأزبكية وسماه دار التمثيل العربى : وانضم إليه كثير من الأدباء والفنانين : محمد السباعى ، محمد تيمور وإبراهيم رمزى وعباس علاّم وفي ذلك الوقت أخذت شهرة سلامة حجازى تطير إلى البلاد العربية وقد زار معظمها .

سجّل جميع قصائده فى شركات أو ديون وبيضافون وجرا موفون وقد طبع فى سنوات قليلة أكثر من مليون نسخة كان ثمن الأسطوانة الوحدة يبلغ خمسين قرشا فى وقت كانت فيه الأسطوانة لايزيد ثمنهاعن عشرين قرشا .

كان إيراد فرقته يصل إلى ٣٠٠ جنيه في الليلة الواحدة

كان الشيخ سلامة يمتلك مساحات وامكانيات صوتية هائلة استطاع بها أن يقتحم مجال المسرح الغنائى وأن يصبح واحداً من رواده الأوائل .

تقدم عبد الوهاب تقدماً ملحوظا فى بداية دراسته فى نادي الموسيقي الشرقيّ حتى أن إدارة النّادى رشحته هو وزميلا له لبعثة لدراسة الموسيقي فى باريس، كانت وزارة المعارف المصرية قد أعلنت عنها سنة ١٩١٨ . وكاد عبد الوهاب يطير فرحا لهذا النبأ ، ولكن الحظ لم يحالفه للأسف فرسب فى امتحان القبول الذى عقدته وزارة المعارف ، وفاز زميل له بالبعثة .

في هذه الفترة وفى سنة ١٩١٨ بدأ الناس يستمعون في بعض الحفلات الخاصة إلى صوت جميل لفتاة ريفية تلبس ملابس صبىّ ، بالطو وكوفيّة وعقال ، تدعى : أم كلثوم إبراهيم .. تصاحبها بطانة من المشايخ وهم يغنوّن أو بالأحرى ينشدون القصائد الدينية بدون أى آلة موسيقية .

وقد أجمع كل من استمع إلى هذه المغنية الريفية على أنها تتمتع بصوت عذب قوى وسيكون لها ولمحمد عبد الوهاب مع الغناء العربى شأن كبير .

ولم يستمر عبد الوهاب طويلاً فى نادى الموسيقى الشرقى فقد قامت ثورة ١٩١٩ التى أشعلت وجدان مصر ، وفجّرت الطاقات المصرية الشابة فظهر طه حسين الأزهرى الذى أكمل دراسته فى السربون وقلب الدنيا رأسا على عقب ، ومختار المثّال الذي أكمل دراسته فى فرنسا وعاد إلى مصر ليقدّم تجاربه المشهورة فى فن النحت ، وجورج أبيض المسرحيّ الذى عاد من بعثته لدراسة الإخراج والتمثيل فى فرنسا ليقدّم التراجيديات الفرنسية والإنجليزية المترجمة ، فظهرت لأول مرة على المسرح المصرى شخصيات " أوديب " ترجمة فرح أنطون " عطيل " ترجمة : خليل مطران ، و" لويس الحادى عشر " ترجمة : إلياس فياض ، وظهر المخرج عزيز عيد طليعة الواقعية فى المسرح العربى ، و " الريحانى " * : هذا

---

* نجيب الريحانى

ولد نجيب الريحانى سنة ١٨٩٢ فى حى باب الشعرية بالقاهرة التحق فى صغره بمدرسة "الفرير"

الفنان العظيم الذى مزج المأساة بالملهاة ، وعبّر عن هموم الإنسان البسيط وأضحكه وأبكاه على نفسة وكانت روايات ومسرحيات الريحانى انعكاسات للأحداث والظروف الاجتماعيه والسياسية لوطنه . .

ثم على الكّسار الطباخ الأسمر الظريف الذى اقتحم مجال التمثيل والمسرح وقدّم شخصيته المشهورة (بربرى مصر الوحيد) التي أصبحت من أشهر وأطرف الشخصيات الكوميدية فى مصر والعالم العربىّ .

ثم سيد درويش ذلك الفنان العظيم الذى انتشرت ألحانه واستعراضاته فى مصر كلها وحققت نجاحاً لم يشهده المسرح الغنائى من قبل .

عاش الفتى محمد عبد الوهاب فى هذا الجو الفنىّ المفعم بالثورة الاجتماعية والفنية التى حاول أصحابها أن ينظروا بعين لتراثنا الثقافىّ العريق ، وبالعين الأخرى للحضارة الأوروبية ، ولم يكن عبد الوهاب بعيداً عن هذه الثورة ، بل كان من أشد أنصارها بسبب نشأته المتواضعة ، واتصاله المبكر وتأثره بالفنانين

= حيث تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى بالفرنسية ، وعندما حصل على " البكالوريا " التحق بالعمل فى البنك الزراعى ، وفى هذا البنك تعرف على مخرج شاب غير مجرى حياته هو عزيز عيد . ترك الاثنان العمل فى البنك وأخذا يترددان على الفرق المسرحية فى القاهرة .

وفى سنة ١٩٠٧ كون عزيز عيد فرقة مسرحية تقدم المسرحيات الكوميدية ، وكان من بين أفراد الفرقة صديقه نجيب الريحانى . ولكن الريحانى انفصل بعد قليل عن فرقة عزيز عيد ، فلم يكن ميالاً للكوميديا لقد كان يستهويه تمثيل الأدوار الميلودرام ، وفى سنة ١٩١٤ التحق بفرقة جورج أبيض المسرحية ليحقق أحلامه فى تمثيل أدوار الميلودرام وعندما ظهر نجيب الريحانى لأول مرة على خشبة مسرح جورج أبيض مثل الدور بطريقة مغايرة للنص ، فضج الجمهور بالضحك وفصله جورج أبيض من فرقته ، ومنذ هذه الليلة تحول الريحانى إلى تمثيل أدوار الكوميديا . وفى عام ١٩١٦ ابتكر الريحانى شخصية كشكش بيه المشهورة . وحقق الريحانى نجاحاً ساحقاً فى تقديم الكوميديا بأشكاله المختلفة .

توفى الريحانى سنة ١٩٤٩ .

المجددين وخاصة فى المسرح . التحق بالعمل أولاً فى فرقة على الكسار يغنى مع المجموعة ألحاناً واستعراضات لسيّد درويش المسرحية ثم ترك عبد الوهاب فرقة الكسّار ليلتحق بالعمل فى فرقة الريحانى وهناك كانت تنتظر عبد الوهاب مفاجأة العمر .

كان انضمام عبد الوهاب للعمل فى فرقة (نجيب الريحانى) فرصة لاتعوّض للفنان الناشئ فنياً ومادياً ، فقد كان أجره الشهري خمسة عشر جنيها .

وفي فرقة الريحانى وكانت من أشهر الفرق المسرحية - وقتها - تعرّف محمد عبد الوهاب على أهم المخرجين وكتاب المسرح والممثلين والملحنين فى فترة من أهم فترات المسرح العربي المعاصر (نهاية الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة ١٩١٩) .

لقد تعددت الفرق المسرحية وتضاعف عددها وزاد إقبال الجمهور علي المسرح بكل اتجاهاته حتى أن بعض الفرق كان يقدم كل أسبوع مسرحية أو استعراضا غنائياً جديداً . كما نشطت حركة الترجمة والاقتباس ، وشهدت الفرق المسرحية تنافسا كبيراً ومن أهم هذه الفرق فرقة جورج أبيض ، منيرة المهدية ، أولاد عكاشة ، على الكسّار ، والريحانى الفيلسوف الضاحك الباكى الذى استطاع أن يحظي بشعبية كبيرة وأن يجتذب الجمهور إلى مسرحه خاصة عندما استعان بسيد درويش* أشهر من لحنّ المسرحيات الغنائية ، واستطاع نجيب الريحانى بذلك أن

* ولـد سيد درويش فى ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ بحى كوم الدكة بالإسكندرية ، كان والده نجاراً ، وقد أدخله الكتاب ، ثم ألحقه بالمعهد الدينى ، ثم توفى وابنه فى السابعة من عمره ، فترك سيد درويش المعهد واشتغل عامل بناء ولكن هوايته للموسيقى والغناء طغت عليه وتملكته فتفرغ لها ، وأصبح يتكسب من الغناء فى المقاهى .

والتحق بفرقة أمين عطا الله المسرحية وسافر معها إلى بلاد الشام حيث ظل هناك عامين يتنقل بين دمشق وحمص وبيروت ، وتعرف على العلماء والشعراء والملحنين والمطربين ، وأخذ عنهم ، فقد اتصل فى الشام بعثمان الموصلي . وعندما رجع إلى الإسكندرية سنة ١٩١٣ كان قد حفظ ثروة عظيمة من الألحان العربية ، وأصبح شغله الشاغل أن يلم بفن الأوبرا الإيطالية . فكان يتردد بانتظام على الحفلات التى كانت تقدمها الفرق الأجنبية التى كانت تزور الإسكندرية . =

يكوّنَ مع سيد درويش وبديع خيرى فريقًا فنّياً رائعا أثرى الحركة المسرحية بالعديد من الاستعراضات الغنائية "قولوله " و " إش " و " ولو " و " رن " فحققت هذه الاستعراضات نجاحاً مذهلاً ، ففى نهاية سنة ١٩٢٠ ، السنة التى التحق فيها عبد الوهاب بفرقة الريحانى ، بلغت أرباح الريحانى كما يقول فى مذكراته ٢٨ ألف جنيه .

يكتب عبد الوهـــاب ذكرياته عن هذه الفترة التى عمل فيها مع الريحانى فيقول : " أذكر أول درس تلقيته على يدىْ ذلك المربّى القدير " كنت صغيراً لا أتجاوز العاشرة من عمرى عندما التحقت بفرقة الريحانى وكان على فى الليلة الأولى لوقوفى على المسرح أن ألقى جملة يبدأ بعدها نجيب تمثيل دوره وجاءت اللحظة الرهيبة ، وقفت أمام الجمهور وإذا الجملة تطير من ذاكرتى ، واسودّت الدنيا فى عينىّ وانعقد لسانى ، وزاغ بصرى وتخاذلت رجلاى ونظرت إلي نجيب نظرة التلميذ إلى أستاذه ، فحاول أن يشجعنى ، ولقننى الجملة المفقودة ، ولكن هيبة الموقف أفقدتنى السيطرة على نفسى . ووقف الريحانى ينتظر جملته ليبدأ حتى كاد زمام الموقف أن يفلت من يديه ، وإذا بالغضب يستبدّ به وفجأة تقدم منى وصفعنى على وجهى صفعة قوية أخرجتنى من المسرح ولم يكترث الريحانى بالجمهور الذى كان يرى هذا المشهد مأخوذاً ووقفت فى كواليس المسرح أبكى بكاء حاراً من الإهانة وأبكى المجد الذي كنت أعلل نفسى به ثم تبخّر فى لحظات : وانتهى الفصل الأول وعاد نجيب إلى بين الكواليس فرآنى أبكى . وإذا به يتقدم مني ببطء وفى عينيه نظرة حنوّ وإشفاق ثم يربّت علي كتفى برفق ويقول لاتؤاخذنى

= وقدم فى البداية مجموعة كبيرة من الأدوار والموشحات والطقاطيق ، ثم قدمه نجم المسرح الغنائى العربى الشيخ سلامه حجازى إلى جمهوره فى القاهرة ، فشجعه هذا على الانتقال إلى العاصمة وتركيز جهوده فى التلحين للمسرح . ومن أشهر أوبريتاته "شهرزاد" " والبروكة" و" العشرة الطيبة " . وقد توفى فى الإسكندرية فى ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣ .

يابنىّ أنا على المسرح أنسى نفس وأنسى عواطفى أنسى كل شىء إلا الفنّ ماتزعلش يامحمد وظل يسترضينى حتى كففت عن البكاء .

هذا الحادث أشعرنى بالقلب الكبير الذى يحمله الريحانى بين جنبيه وأكد لى وعلمّنى أيضاً أن النجاح الكبير الذى بلغه الريحانى لم يبلغه بمحض المصادفة ، بل لأن روحه كانت تحلق دائما فى أجواء الفن الرفيع "

فى ليلة من الليالى دخل الكواليس فى مسرح الريحانى رجل فى مقتبل العمر عريض المنكبين مجعّد الشعر ، يخطو باندفاع وقوة فى عينيه بريق عجيب هو مزيج من الطيبة والعبقرية .

وهمس أفراد فرقة الريحانى : الشيخ سيد درويش (الشيخ سيد درويش) قالها محمد عبد الوهاب لنفسه : نعم هو بعينه ؛ هذه هى الفرصة التى كنت أتمناها منذ زمن طويل .

وتقدّم محمد عبد الوهاب من الفنان الكبير بخطوات متعثرة ، وهنا أسعفه الريحاني الذى جاء مرحّباً بالشيخ سيد قائلا : أقدّم لك مطرب فرقتنا محمد عبدالوهاب . إننا نتوقع له مستقبلاً باهراً ونظر إليه سيد درويش بحنان وقال له : سمعنا ياسي محمد وغنى عبد الوهاب طقطوقة " زورونى كل سنة مرة " وهى من ألحان سيد درويش بأسلوب جديد لم يعهده الشيخ سيد فيمن أدوا هذا اللحن من المطربين الآخرين .

كان صوت عبد الوهاب معبّراً واضح النبرات ومباشراً بعيداً عن الزخارف السطحية والتفاصيل المملّة . ودخل صوت عبد الوهاب قلب سيد درويش وقال الولد ده حيشقلب الدنيا !

وبدأ محمد عبد الوهاب يقتفى خطى سيد درويش وأصبح الشيخ سيد شغله

الشاغل يستمع إلى ألحانه فى كل مكان تُقدّم فيه ، ويتتبعّ أخباره الفنية ، فإذا قدّم عملا جديدا كان عبد الوهاب أول المستمعين إليه .

ويروى عبد الوهاب في " مذكراته " * قصة التجربة العنيفة التي مرّبها عندما استمع لأول مرة إلي أوبريت (شهرزاد) لسيد درويش :

" ذهبتُ لأستمع إلى بروفات ألحان الرواية ، وفي نفسى سعادة لاتوصف ، وجلست في صالة المسرح أستمع إلى الألحان فى خشوع كما لوكنت فى معبد أصلّى فيه صلاة روحية ، كانت الأنغام تصل إلى أذني كأنّها أوامر مقدسة لاترد وفجأة حدث لى أمر غريب ، مازلت عاجزاعن تفسيره . عندما بدأت الفرقة تؤدى بروفة لحن " أنا المصرى " جلست أستمع إلى هذا اللحن ذاهلاً عن كل ما حولى كما لوكان فيه سرّ يصل إلى أعماقى ويسلبنى إرادتى ، وما أن انتهى اللحن حتى رأيتنى أجرى بكل ما أملك من قوة ظللت أجرى بلاوعى وقد مسّنى شيطان من الجن من مسرح (برنتانيا) فى عماد الدين ، حيث يُعرض الأوبريت ، حتى ميدان باب الحديد ، ثم جلست على أحد الأرصفة ، ألتقط أنفاسى وأمعن التفكير فى السبب الذى دفعنى إلى هذا التصرّف الغريب ، هل هى لحظة من لحظات الجنون تعترى العقل إزاء مصادفة خارقة ؟ لا أدرى . كل ماأستطيع أن أصل إليه هو أننى جريت بكل قوتى ، كما لوكان هناك شيء مخيف يطاردنى واكتشفت أن الفنان الذى يتملك بذرة التطوّر يمكن أن يخلق من القديم جديدا ، وأعطانى الشيخ سيد الضـــــوء الجديد "وتم هذا اللقاء الروحىّ العجيب بين عبد الوهاب وسيد درويش ، بين فنان طبقت شهرته الآفاق ، وشاب تعتمل فى صدره موهبة لم تجد بعد للنور طريقها ، وكان عبد الوهاب من القلائل القادرين على فهم أبعاد وخفايا

* حلقات (حياتى) التى أذيعت مسجلة من صوت العرب فى رمضان ١٩٦٢ ـ مذكرات محمد عبد الوهاب : إعداد محمد رفعت المحامى ، دار الثقافة ، بيروت .



هذه الألحان التى يقدمّها سيد درويش وهذه الثورة التى فجرّها فى الموسيقى العربية هذا الملحّن الملهم الذى حقق المعادلة الصعبة فى ألحانه ، فحافظ على قوالب وأساليب ومقامات الغناء العربى والشعبى ، ونظر بطرف عينيه إلى بعض أساليب الغناء والأداء الأوبرالى الغربى ، وحدّ من سيطرة المطرب الذى تعوّد أن يصول ويجول كما يشاء ، فجعله يلتزم فى أدائه باللحن المكتوب ، خاصة أن الألحان التى يقدّمها سيد درويش كانت تعتمد فى موضوعاتها على مناقشة قضايا الطوائف الاجتماعية المختلفة التى كانت تغنىّ آلامها ومشاكلها ومشاعرها العاطفية أيضا ، وهذا بالطبع يتطلّب جملا موسيقية موجزة معبرةّ وإيقاعات شعبية أصيلة .

كل هذه الإضافات التى لم يعهدها الفنان الشاب محمد عبد الوهاب فى الألحان المصرية هى التى هزّته من الأعماق ، وجعلته يشعر أنه فى قبضة ساحر عجيب !

فى سنة ١٩٢٢ وقع اختيار سيد درويش على محمد عبد الوهاب ليقوم ببطولة أوبريت " شهرزاد " ولما سمع المطرب الناشئ بهذا النبأ لم يصدّق أذنيه ! ولكن النبأ كان حقيقة ، فقد وقع بالفعل اختيار سيد درويش على محمد عبد الوهاب ليقوم ببطولة (أوبريت شهرزاد) أمام المطربة حياة صبرى .

وانتابت المطرب الشاب مشاعر متناقضة ، فبقدر ما كانت سعادته لاتوصف بثقة سيد درويش فيه ، بقدر ما كان خوفه وقلقه من الفشل والإخفاق .

لقد تعوّد على أداء الألحان السائدة التى تهتم بالتطريب قبل أى شىء آخر ، وهاهو يقبل على تجربة جديدة ، فسوف يغنى خمسة عشر لحناً فى أوبريت (شهرزاد) التى تقدّم أسلوباً جديداً فى التلحين والأداء لم يعهده المغنىّ الشاب ، ولم يعهده الغناء العربىّ من قبل ، ألحان تعبيرية تستخدم فيها لأول مرة

إمكانيات الموسيقى العربية استخداما جريئا ، فالأنغام والإيقاعات توظف كلها للتعبير عن الشخصية المسرحية والموقف الدرامى فى جمل لحنّية هى السهل الممتنع ، فبقدر ماهى منسابة وسهلة ، بقدر ماكانت تحتوى على قفزات لحنية مفاجئة تصعد باللحن أو تهبط به لتعبر عن المعنى ، وتجسد الأصوات والموقف الدرامىّ للمسرحية الغنائية ، والكورال يشارك المطرب أو المطربة بطولة الأوبريت ، ويلعب دوراً لايقل أهمية عن دور الأصوات الفردية .

ولكن الذى أثار محمد عبد الوهاب أكثر هو استخدام سيد درويش لبعض أساليب الأداء الآلى فى الموسيقى الغربية ، وهذا ماسوف يستخدمه عبد الوهاب فيما بعد ، لقد أدخل سيد درويش بعض آلات الأوركسترا الغربى " كالبيانو " و"الكنترباص" والكمان الجهير " الفيولنسيل " الذى استخدمه عبد الوهاب سنة ١٩٣٢ فى مونولوج " فى الليل لما خلى " كما استخدم سيد درويش أيضا فى أوبريت " شهرزاد " بعض أساليب الغناء الأوبرالى كالسلالم الغنائية الصاعدة والهابطة والتوافقات الصوتية التى ظهرت فى عدة ألحان يقدّمها أبطال الأوبريت لتعبرّ عن عواطف ومواقف مختلفة لكنها ترجع إلى اللحن الأصلى فى النهاية ، كما فعل سيد درويش فى اللحن الختامىّ للفصل الأول من أوبريت " شهر زاد " التى قام عبد الوهاب ببطولتها سنة ١٩٢٢ ، لقد جمع سيد درويش فى هذا اللحن بين صوتين مختلفين فالمجموعة تنشد لحناً والبطل محمد عبد الوهاب ينشد لحناً آخر بحيث يتقابل المغنىّ والمجموعة التى تنشد اللحن الأصلىّ وكانت هذه التجربة هى الأولى من نوعها فى الغناء العربىّ .

وعرضت أوبريت " شهر زاد " وهى من تأليف بيرم التونسى فى شهر يوليه سنة ١٩٢٢ على مسرح دار التمثيل العربىّ وتوقع الجميع نجاحاً مدوّياً لهذه الأوبريت ولكن النجاح لم يكن حليف الملحّن ولا المغنّى وفشل العرض فشلا ذريعاً وتبددت

أحلام محمد عبد الوهاب الذى تصوّر أن قيامه بدور البطولة فى هذه الأوبريت سيحقق له النجاح والشهرة .

وبعد أن أسدل االستار بكى محمد عبد الوهاب كما لم يبك فى حياته .

ـ مش معقول هذه الألحان العظيمة تسقط !

وربّت على كتفه سيد درويش العظيم وقال له :

ـ عندما عرضت أوبرا " البوهيمية " للموسيقار بوتشينى لأول مرّة فشلت ، فقال بوتشينى قوله المأثور :

لقد نجحت أوبرا " البوهيمية " وسقط الجمهور !

وواصل سيد درويش حديثه مع المغنىّ الناشىء وقال :

وأوبريت " شهر زاد " لم تسقط ولكن الجمهور هو الذى فشل .

ولم يقتنع الفنّان الشاب ، وتعلم درسًا لم ينسه طوال حياته وهو أن يكون الجمهور نصب عينيه دائماً ، فالنجاح الحقيقى فى رأيه هو الوصول إلى أذن وقلب الجمهور . وقرّر عبد الوهاب أن يختلى بنفسه عدة أشهرٌ يفكّر فى حاله وفى المهنة التى يعمل بها ، والتى لم تسببّ له سوى الشقاء والألم .

لكن الفنّ لم يتركه طويلاً يخلو لنفسه ، فقد عرض عليه الشاعر بديع خيرى أواخر سنة ١٩٢٢ أن ينضم من جديد لفرقة الريحانى فى الرحلة التى ستقوم بها الفرقة إلى فلسطين ولبنان وسوريا ليغنىّ استعراضات سيد درويش الغنائية :

(ولو) ، (رنّ) ، (فشر) ! وقبل عبد الوهاب .

أولا : لأن المرتب الذى عرض عليه محترم .

وثانياً : لأن الريحانى أقنعه أن وجوده فى الفرقة سيكون من أسباب نجاحها .

وسافر عبد الوهاب مع فرقة الريحانى ، وفشلت الرحلة أيضا ، فقد قارن جمهور فلسطين ولبنان وحلب بين عبد الوهاب المطرب الناشىء ، والشيخ سلامة حجازى نجم الغناء العربىّ الذى زارهم سنة ١٩١٧ قبل وفاته بقليل وحقق نجاحا أسطوريا .

ولم يكتب النجاح لفكرة الاستعانة بعبد الوهاب فى فرقة الريحانى ولعلّها كانت من أسباب فشل الرحلة كما يقول عبد الوهاب فى مذكراته ، وعادت فرقة الريحانى ، ومعها المغنىّ الناشئ بخفىّ حنين !

ولم تكن هذه آخر الصدمات فلم يمض وقت طويل على عودته من رحلته الفاشلة حتى نزل عليه نزول الصاعقة الخبر الذى لم يتوقعّه أبدا : وفاة سيد درويش فى أوج تألقه الفنىّ وهو يستقبل سعد زغلول الزعيم الوطنىّ العائد من المنفى بأغنية أعدّها خصيصا لهذه المناسبة .

وأحس عبد الوهاب لأول مرّة بطعم اليتم . أه لقد توفى إذن سيد درويش الملحن العبقرى الذى كان يستمد منه القوة والأمل فى مستقبل جديد للموسيقى العربية .

بعد رحيل سيد درويش المفاجىء اعتكف محمد عبد الوهاب فى منزله ، حزناً وأسفاً على ذلك الرجل الذى أثار وجدانه وألهب عواطفه الموسيقية وتركه يواجه الحياة وحـده بلا صديق ، يحلم بثورة موسيقية جديدة تستوعب قدراته وتفجّر مواهبه .

لقد كان الفشل يلاحقه فى كل مكان والإمكانيات تنقصه وكيف له أن يحقق ما يحلم به ويواصل طريق أستاذه الراحل ، وهو حتىّ الآن يغنىّ ألحان غيره ؟

صحيح أن له محاولات فى التلحين ، ولكنه ليس راضياً عنها... وقرر الفنان

الشاب الامتناع عن الغناء ، ومواصلة دراسته فى نادى الموسيقى الشرقىّ . ولكن كيف السبيل إلى ذلك وهو قد تجاوز العشرين من عمره ، ويداه خاويتان رغم عمله الدائم فى الفرق المسرحية ، فقد خرج منها كما دخل خاوى الوفاض ، وأخذ الفنان المكافح يبحث عن عمل يعيش من دخله ، ويواصل الدراسة .

واستطاع بواسطة مديرنادى الموسيقى مصطفى بك رضا ، وكان متحمساً للفنان الناشىء أن يجد عملاً بمدرسة ابتدائية يقوم بتدريس الأناشيد لتلاميذها فى الصباح ، ويدرس الموسيقى فى نادى الموسيقى الشرقى بعد الظهر .

وتمّ بالفعل تعيين عبد الوهاب مدرساً للأناشيد بمدرسة " الخازندارة " الابتدائية بمرتب قدره سبعة جنيهات فى الشهر .

وكعادة محمد عبد الوهاب دائما أمام أىّ عمل جديد فقد انتابته مشاعر متناقضة ، فعلى قدر فرحه بمرتب الوظيفة كان خوفه ألايكون مؤهلا لها التأهيل الكافـــــى . ولهـذا أخذ يعد نفسه للوظيفة الجديدة . فحفظ أهم الأناشيد المتداولة وقتها : " بلادى بلادى " ، "وأنا المصرى " لسيد درويش ، و " اسلمى يامصر " لصفر على وعندما دخل الشاب النحيل محمد افندى عبد الوهاب ، مدرس الأناشيد الجديد لأول مرة الفصل واضعا على عينيه نظارته وعلى رأسه طربوشه المائل وهو يمشى بخطوات مرتبكة ، استقبله التلاميذ العفاريت وهم يقلدّون أصوات الحيوانات ترحيبا به ، و كان من بين تلاميذه المرحبين (مصطفى أمين) ، و (على أمين) و (إحسان عبد القدوس) .

وأسقط فى يد محمد عبد الوهاب ، فقد كان يتخيلّ أنه سيصنع من تلاميذه عباقرة فى الغناء والموسيقى . ولكن التلاميذ الأشقياء كانوا يردّدون الأناشيد كالببغاوات ، وكان أكثر الأولاد شقاوة وأفشلهم فى حفظ الأناشيد إحسان عبد القدوس .



عبد الوهاب ذلك النجم الصاعد

وأدرك عبد الوهاب أنه لن يكون مدرسًا ناجحاً أبدا .

فى شهــر يوليو سنة ١٩٢٤ ، أقام نادى الموسيقى الشرقى حفلا فى فندق سان استفانو فى الإسكندرية ، واختارت إدارة المعهد تلميذها الفذّ محمد عبد الوهاب ليقدّم فقرة غنائية ضمن برنامج الحفلة التى حضرها لفيف كبير من نجوم المجتمع المصطافين فى الإسكندرية، ومن بينهم أمير الشعراء أحمد شوقى .

وجاء دور الطالب محمد عبد الوهاب فغنّى " جددى يانفس حظك " ، مقام بياتى من ألحان محمد عثمان ، وأبدع فى الأداء . فصفّق له الجمهور طويلا وفى مقدمتهم شوقى الذى تذكر أنه قد تسبّب فى منع صاحب الصوت من الغناء منذعدة سنوات لكن المغنىّ الآن وصل إلى درجة من الإتقان تؤهّله لأن يكون مطربا كبيرا .

وبعد أن انتهى عبد الوهاب من الغناء جاءه من يقول له :

ـ شوقى بك يريد مقابلتك .

ـ من ؟

ـ شوقى بك ؟

لا لن أذهب لمقابلة الرجل الذى حرمنى من الغناء !

ـ إنه معجب بصوتك جدا ويريد أن يهنئك .

وذهب الطالب محمد عبد الوهاب لمقابلة شوقى بك ، وهو يرتعد من الخوف ، وصافحه الشاعر الكبير وقال له : رائع يامحمد أنت لك مستقبل هائل فى الغناء العربى .

ومنذ تلك الليلة من صيف سنة ١٩٢٤ نشأت صداقة عميقة بين المغنى الناشىء

والشاعر الكبير ، ولم يعد عبد الوهاب يفترق عن أمير الشعراء حتى وفاته سنة ١٩٣٢ .

كانت هذه الصداقة نجدة من السماء امتدت للفنان الفقير الناشىء فى هذا الوقت الذى كان يتأرجح فيه بين مرارة الفشل وما يصبو إليه من نجاح . فقد كان يتجاذبه وقتئذ طريقان : طريق الفنّ الصعب والثورة على الذوق السائد ، وطريق النجاح السريع والحصول بأية وسيلة على الشهرة ، التى كان يتحرّق شوقا إليها ، والمال الذى يحتاج إليه ، فإلى أى طريق منهما يتجّه ؟

وعندما ظهر أحمد شوقى فى حياة عبد الوهاب لم يكن ظهوره عابراً ، وإنما أصبح الشاعر الكبير صديقا حميما للفنان الموهوب يعلمه ويوجه خطواته .

وبدأت حياة عبد الوهاب تأخذ مجراها ، وانفتحت أمامه أبواب المجتمع على مصاريعها .

* يقول عبد الوهاب :

" كان شوقى لى بمثابة الأب . وهو الذى استطاع أن يدلنى على معرفة نفسى .

كان أستاذى الأول ، وقد أعطانى جواز المرور إلى مجتمعات العمالقة من أصدقائه التى كان يستحيل علىّ أن أدخلها وحدى ، وكنت فى هذه المجتمعات مستمعاً ، ولم يكن شوقى يفوت فرصة دون أن يعلمنى شيئاً . ولو قرأت ألف كتاب لما استفدّت من هذه الكتب قدرما استفدّت من أمير الشعراء الذى كان بالنسبة لى أعظم كتاب "*.

عن طريق شوقى قرأ عبد الوهّاب أول ديوان شعر ، ودخل لأول مرة دار الأوبرا المصرية ، وأهداه شوقى أول اسطوانة استمع فيها إلى سميفونية من سيمفونيات

* محمود عوض : " محمد عبد الوهاب " ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١

بتهوفن ، ومع شوقى سافر عبد الوهاب إلى لبنان و باريس .

ويروى لنا الفنان الكبير فى مذكراته هذه القصة الطريفة :

" عند ماكنت مع شوقى بك فى أحد الأقطار العربية ذهبنا لنستمع إلى مغنية حسناء ، فقدّموها مع زوجها الذى راح يقصّ علينا قصة زواجه من المغنية ، وكيف خطفها من أهلها حبّا فيها وإعجابا بصوتها الجميل .

وغنّت المغنيةقصيدة " مضناك جفاه " من شعر شوقى ، وأراد أحد الحاضرين أن يبعث السرور فى نفس شوقى فسأل زوج المغنية عمّن يكون مؤلف القصيدة ؟

فقال الرجل على الفور ؛

ـ الشعر إلى خيّو ؛

وهنا قهقه شوقى بك وقال ؛

ـ معلوم خيّو . إذا كنت خطفت مراتك مش راح تخطف قصيدة ؟ !

هكذا كان لقاء الشاعر الكبير أحمد شوقى بعبد الوهاب بداية التحول فى حياة الفنان الناشىء لقد انفتح للمغنى الفقير الكنز الذى لم ينفتح لغيره من البشر ، بعد أن عاندته الحياة ووقفت له بالمرصاد .

وبدأ عبد الوهاب مع شوقى يتعرّف على حياة وأجواء اجتماعية جديدة ، أبعدته عن أوساط الفنانين المحترفين وحياتهم البوهيمية وأبعدته أكثر عن حىّ الشيخ الشعرانى الذى نشأ فيه بإيقاعاته وأنغامه الشعبية !

وفى زيارة من زيارات المطرب الشاب للشاعر الكبير قدم له شوقى كلمات طقطوقة " شبكت قلبي " التى كتبها بالعامية .

ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى يكتب فيها شوقى كلمات بالعاميّة ، فقد

قدّم لعبده الحامولى عدة أغانٍ من قبل وبدا عبد الوهاب متردداً فى تلحين كلمات شوقى ، فقد كان يخالجه شعور بأن الشاعر الكبير كتب هذه الكلمات البسيطة بسرعة وقدمها له ليختبر قدراته فى التلحين .

كانت للفنان الناشىء بعض المحاولات فى هذا المجال ، ولكنّها لم تحقّق نجاحاً يذكر . لقد لحن عشر أغنيات من تأليف يونس القاضى وطاف بها على شركات الأسطوانات ، وآخرها شركة بيضافون التى جلس مديرها يستمع لعبد الوهاب وهو يغنىّ المقطع الأول من الأغنية الأولى فلم يتركه حتى يكمل الأغنية ، وقال له .

أرجوك كفاية بقى !

فقال عبد الوهاب : ليه يامسيو بيضا ؟

ـ انت فاكرده صوت واحد مغنّ ؟

ـ أمال صوت إيه ؟

ـ ده صوت ناعورة !

ولكن شوقى شجعّ عبد الوهاب على تلحين الطقطوقة التى قدّمها له ، فلم يكن أحبّ إلى قلبه من أن تلحنّ كلماته وتغنىّ ، وخاصة بصوت شجىّ مؤثرّ كصوت عبد الوهاب .

ولحنّ عبد الوهاب الطقطوقة ، وغنّاها فى بعض الحفلات الخاصة ، وقدّم له شوقى مزيداً من الكلمات بالعامية والفصحى : طقطوقة " دار البشاير مجلسنا " التى كتبها ليغنيها عبد الوهاب فى زفاف ابنه على ، وقصيدة " قلبٌ بوادى الحمى " وطقطوقة " قلبى غدر بى " فى هذا العام ١٩٢٤ سجل عبد الوهاب لأول مرة ستة ألحــان ، ووجدتْ ألحان عبد الوهاب صدى فى الحفلات الخاصة والأوساط الفنّية ، ولكن شوقى وجد أن هذه الموهبة الفذّة مازالت محتاجة إلى المزيد من



عبد الوهاب وشقيقه الأكبر الشيخ حسن الذى رفض اشتغاله بالفن
ثم أصبح مستشاره بعد ذلك !!

الدراسة والمعرفة ، واقترح على عبد الوهاب أن يلتحق بمعهد " برجين " ، وهو معهد إيطالى لتعليم الموسيقى الغربية يعمل فيه أساتذة من الروس والإيطاليين .

ولكن عبد الرهاب لم ينتظم طويلا فى هذا المعهد وتركه بعد عدة أشهر عندما مابدأت الشهرة تطرق أبوابه ، وتكتب عنه الصحف وتنهال عليه الدعوات .

وأخذ عبد الوهاب يجنى ثمار صداقته مع أمير الشعراء الحلوة والمرّة ، فبقدر ماكان لأحمد شوقى من أصدقاء يثنون عليه كان له أعداء ونقاد يهاجمونه ويهاجمون شعره . وكان الكاتبان الكبيران العقاد والمازنى يتزعّمان الفريق المعادى . ولم تكن حملاتهما قاصرة على الشاعر ، بل تجاوزته إلى أصدقائه ، ومنهم الفنّان الشاب ، وأخذ المازنى يهاجم المطرب الناشىء فى جلساته الخاصة نكاية فى أحمد شوقى ويقول " إن عندليب شوقى ليس إلا غرابا " ويواصل المازنى هجومه على عبد الوهاب فيقول :

أن صدر عبد الوهاب ضيّق ، وهولايصلح لأن يكون مغنيًا ، ولكن يصلح فقط لأن يكون مريضا !

ولم يكن المازنى قد سمع عبد الوهاب يغنى أبدا !

ولكن السيدة روز اليوسف ، الممثلة المسرحية وصاحبة المجلة المشهورة باسمها ، كانت متحمسة لعبد الوهاب فأقامت سهرة فى منزلها ودعت إليها العقّاد والمازنى ومحمد التابعى ولم تدع أحمد شوقى طبعا !!

وفى هذه السهرة تعمّد عبد الوهاب ألأيغنىّ من أشعار شوقى ؛ ولكنه غنى قصيدة " تعالى نفن نفسينا غراماً " من أشعار أحمد رامى ، وكان حاضراً يستمع إلى كلماته من ألحان وغناء عبد الوهاب فى انفعالٍ شديد . وفى هذه الليلة استمع هؤلاء الكتّاب الكبار إلى طريقة فى الأداء لم يعهدوها فى الغناء العربى .

انساب صوت عبد الوهاب فى هدوء الليل يصدح بعذوبة فائقة ، فهو ينخفض ويرتفع حسب موقع الكلمة من اللحن ، ويتخّير مواضع السّكنات ، مقتصرا غير مبالغ فى الحليات والزخارف والتكرار الممل ، وسلب عبد الوهاب لبّ هؤلاء الكتاب ونال إعجابهم .

وسألت روز اليوسف عباس العقاد :

- مارأيك فى عبد الوهاب ؟

فقال لها : صوت ممتاز ، وعنده إمكانيات هائلة ولكن عيبه الوحيد إعجاب شوقى به ؛ وكتب العقاد قصيدة إعجاب بعبد الوهّاب نشرها فى جريدة " البلاغ " وقال فيها :

إيه عبد الوهاب إنك شادٍ	يطرب السمع والحجى والفؤادا
قد سمعناك ليلة فعلمنـــا	كيف يهوى المعذبون السهـــادا
وأعدت الحديث فى كل لحن	فعشقنا من الحديث المعـــــادا
ونفينا الرّقاد طوعاً لأنـــا	قد حلمنا وماغشـــينا الرقادا
بارك الله فى حياتك للفنّ	وأبقـــــــاك للمحبـــين زادا

وكتب التابعى فى الأهرام "

" سمعت به كثيراً قبل أن أراه ، فلما عرفته أيقنت أن مادحيه والمعجبين به وبفنهً لم يوفوه حقه كاملا ، وأننى لم أسمع عنه إلا قليلاً من كثير ، ولقد عودت نفسى الحيطـــة والحذر وألاّ أتورّط فى مديح أو هجاء ، ولكننى أقول اليوم عن عبد الوهاب إن له أجمل صوت سمعته وإنه أصدق ملحّن عرفته : أبقاك الله ياعبد الوهاب سلوى وعزاء لساهرى الشوق واللوعة والصبابة "

أما المازنى الذى كان أشرس الجميع فى الهجوم على المغنى الشاب ، فقد كتب يصف الليلة التى سمع فيها عبد الوهاب : " من أمتع مامرّ بى فى هذه الحياة ليلة قضيتها بين شرابٍ وسماعٍ : أمّا الشراب فلعلّ القارئ أدرى به ، وأمّا السماع فقلّ من شجى به كما شجيت فى تلك الليلة ، أى والله . ومازلت إلى الساعة كلما خلوت بنفسى . أغمض عينىّ وأتسمعّ . وأحاول أن أبتعث ذلك الصوت البديع الذى هاجنى إلى مابى ، كما لم يهجنى صوت سواه . وقد أغالى فى إكبار هــذه الثروة الفنية الصوتية ، وأتمنّى لورزقت شيئاً منها بكل مالى ، لو أن لى شيئاً ، ثم أعود فأسخر من نفسى . وأضحك من أمنية يستخفنّى إليها الطرب . وكأنّى لم أسمع ليلتها ، بل أُسْقى من رحيق العقول "

وكانت سعادة عبد الوهاب لا توصف عندما قرأ ماكتبه عنه هؤلاء الكتاب والنقّاد والشعراء الكبار . أما شوقى فقد كانت سعادته مضاعفة ، لقد نجح مطربه الشاب نجاحاً هائلاً وكسب هو المعركة ضد معارضيه والمنددّين بعبد الوهاب . ولكن أحد أصدقاء شوقى همس فى أذنه وحذّره قائلا له بأن إشادة المازنى والعقّاد بعبد الوهاب ستجعله ينضمّ إليهما . وجُنّ جنون أحمد شوقى وهمس هو بدوره فى أذن بعض أصدقائه الصحفيين ليقللوا من شأن ما قاله العقاد والمازنى ، فكتب حسين شفيق المصرى ينقد قصيدة العقاد التى كتبها تحية لعبد الوهاب يقول :

هل أراد العقاد أن يمدح عبد الوهاب أم أن يذمه ؟

إنه يقول : قد سمعناك ليلة فعلمنا كيف يهوى المعذبون السهادا ، إذن لم تكن ليلة طرب ، بل كانت ليلة شقاء : إن عبد الوهاب لم يشج الشاعر ، لكن أشقاه وسامه سوء العذاب : وكيف يتفق هذا الشقاء والعذاب مع وصف الشاعر للمغنى بأنه : أطرب السمع والحجى والفؤادا ؟!

أمّا المازنى فقد تولاه شوقى ، فأملى على أحد محرّرى جريدة الكشكول هذه

- السطور ، طالبا منه عدم ذكر اسمه طبعا :

" يقول المازنى فى بداية حديثه عن المغنى النابغة محمد أفندى عبد الوهاب . أنه تناول العود وأصلحه ، واستعد للعزف عليه يدفع رأسه حتى يمسّ ظهر الكرسى ويرسل طرفه إلى الفضاء " ثم عقّبت الكشكول " ، يعنى أحمد شوقى "" ولانرى المازنى أخزاه الله . وَصَفَ مغنّيا ولكنه وصف قردا ، وخّيل إليه أنه يمدح وهويهجو فلينظر عبد الوهاب كيف كان جزاء من يطرب الحمقى والجهّال فلايكافئونه بغير إلحاقه بالقرود "

وبعدها وجد عبد الوهاب نفسه فى دوامة ، ولم يعد المغنّى المسكين يدرى هل صحيح أن هؤلاء الكتاب يمدحونه أم أنهم ينتقدونه . وعلى كل حال فقد كان هذا كله ، مدحاً كان أو هجاء دعاية هائلة للمغنّى الناشىء ، الذى أصبح بين عشية وضحاها نجم الموسم .

استيقظ عبد الوهاب من نومه فوجد نفسه مشهوراً ، فقد اقتحم مجال الغناء والتلحين بصوته الذهبىّ ، وذكائه الخارق وطموحه العريض ، وإلى جانبه صداقة شوقى ، وإعجاب العقاد والمازنى والتابعي .

وكان هؤلاء الشعرأء والكتّاب مختلفين فى أشياء كثيرة ، لكنّهم كانوا متفقين فى الإعجاب بعبد الوهاب .

وأخذ عبد الوهاب يعدّ نفسه لدوره الجديد فى دنيا الغناء والتلحين والشهرة ، فكوّن فرقة موسيقية ضمت كبار العازفين وقتئذ : مصطفى العقاد (قانون) جميل عويس (كمان) ، على الرشيدى وعزيز فاضل (ناى) وفرض عبد الوهاب على أفراد فرقته أن يرتدوا أثناء العمل ملابس السهرة (الأسموكنج) ، وذات يوم ذهب مع أفراد فرقته لإحياء سهرة فى قرية صغيرة قريبة من مدينة بنها ،

وركب هو وفرقته الحمير من بنها وهم يرتدون (الأسموكنج) طبعا فى طريقهم إلى القرية ، وعندما وصلت الفرقة بهذه الملابس الأنيقة طلب منهم صاحب المنزل أن يتناولوا عشاء هم مع سائقى الحمير .

ولم يضيّع عبد الوهاب الوقت ، فقرّر أن يعود مع فرقته فوراً إلى القاهرة ، دون استئذان من أحد ، ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى واجه فيها عبد الوهاب هذا الموقف الذى اعتبره إهانة بالغة ، لكنه فى هذه المرة ثار وقرّر أن يتصرّف بالطريقة التى تحفظ كرامته وكرامة زملائه .

فى ذلك الوقت كان المسرح الغنائىّ حيّاً فى مصر ، وكان التلحين للمسرح هو أقرب طريق للجمهور . وهو المجال المفتوح للتجارب الموسيقية الجديدة .

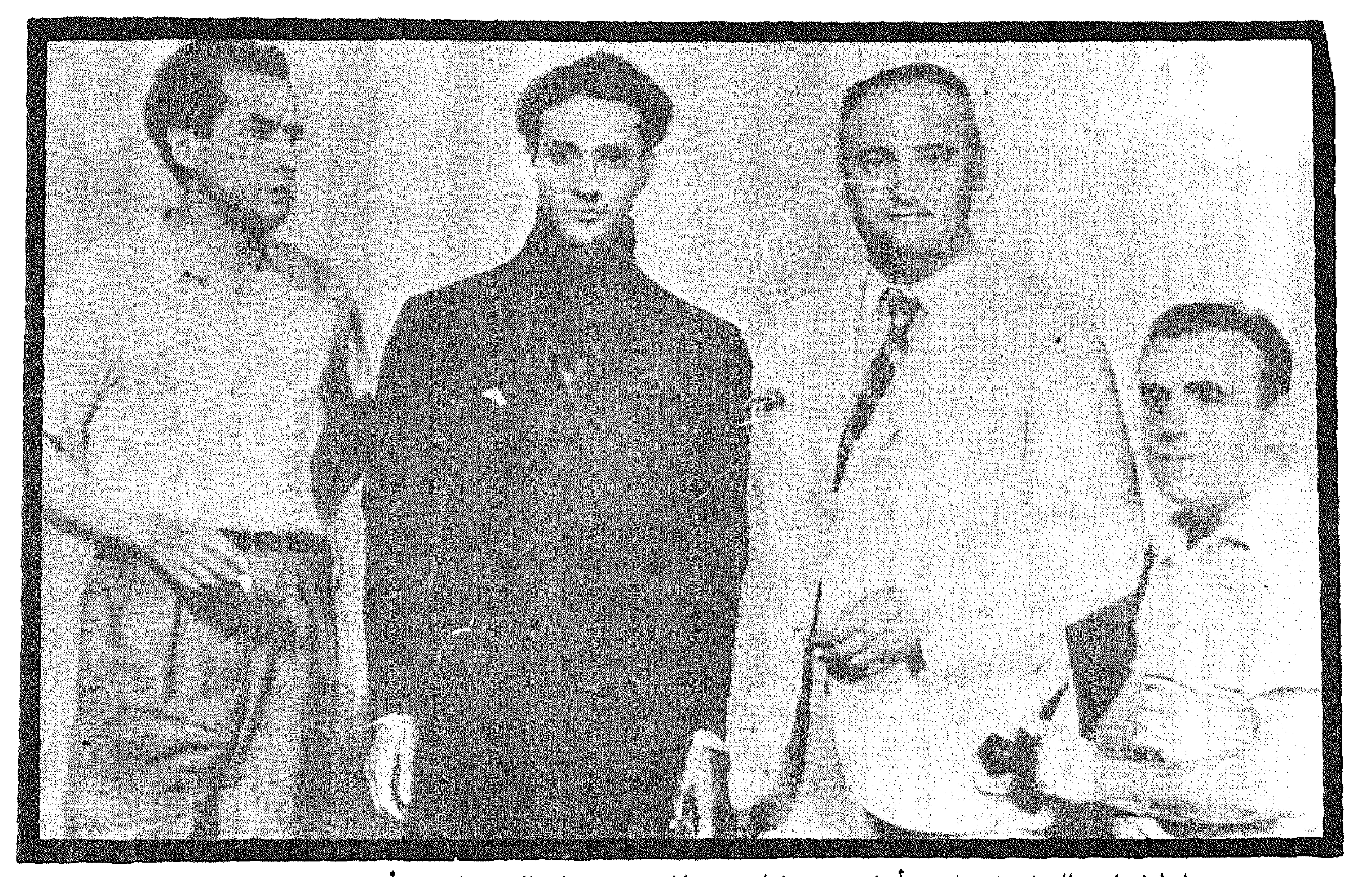
وقرّر عبد الوهاب أن يخوض هذه التجربة ، وأن يلحّن للمسرح مثله مثل داود حسنى ، وزكريا أحمد ، ومحمد القصبجى ، وكامل الخلعى ، وإبراهيم فوزى ، وغيرهم .

وذهب إلى نجيب الريحانى ، حيث أبدى استعداده للاشتراك مع أمين صدقى وداود حسنى فى تلحين أوبريت " قنصل الوز " التى عرضتها فرقة الريحانى ، فلقيت ألحان عبد الوهاب تقدير الجهور ، مما دفع منيرة المهدية * إلى أن تطلب

---

* منيرة المهدية تربعت على عرش الغناء أكثر من عشرين عاما ، ولقبت بسلطانة الطرب ، وقد ولدت بمدينة الزقازيق عام ١٨٨٥ م ، وبدأت حياتها الفنية مع التخت ، تحيى الحفلات والأفراح ، وتغنى فى مقاهى عماد الدين .

وقد قدمها عزيز عيد سنة ١٩١٥ لتغنى بين فصول روايات فرقته بعض أغانى الشيخ سلامة حجازى ، ثم اعتلت خشبة المسرح مغنية وممثلة عندما أسست فرقتها الخاصة سنة ١٩١٦ ، وهى أول إمرأة مصرية تقتحم هذا المجال . والغريب أنها لم تمثل دوراً نسائياً واحداً فى بداية نشاطها المسرحى فقد كانت تمثل أدوار الرجال فى مسرحيات الشيخ سلامة حجازى مثل : دور صلاح الدين ، وروميو ، وكانت ترتدى ملابسهم التاريخية الثقيلة وتحمل أسلحتهم ، ولكنها بعد ذلك أخذت تقدم مسرحيات واستعراضات لحنها لها كبار الملحنين مثل : كامل الخلعى ، وداود حسنى ، وسيد درويش ، ورغم النجاح الذى حققته فى مجال المسرح الغنائى ، فإنها لم تتخل عن الغناء مع التخت ، وحققت أغانيها الخفيفة والطقاطيق شهرة واسعة منها : =



لقطتان لعبد الوهاب فى باريس أثناء تصوير فيلم دموع الحب ـ ويرى فى الصورة اليمنى أحمد حسنين باشا رئيس
الديوان الملكى على يسار عبد الوهاب والمخرج محمد كريم على يمينه والفنان سليمان نجيب فى أقصى اليسار



منه أن يلحنّ لها أوبريت (المظلومة) ، وطلبت منه سلطانة الطرب أن يكمل ألحان أوبرا " كليوباترة " * التى كان سيد درويش قد لحّن فصلها الأول ، ولم يمهله القدر ليتمها ، كما عرضت عليه أن يلعب أمامها دور أنطونيو .

وأحسّ عبد الوهاب بالخوف . هل من المعقول أن يدخل هذه المنافسة الخطرة مع سيد درويش وسلطانة الطرب فى وقت واحد ؟

لا . لا . مستحيل . اعتذر عبد الوهاب لمنيرة المهدية ، وذهب مسرعا إلى أمير الشعراء الذى نصحه بالقبول ، وقال له :

ـ يامحمد إذا فشلت فسيكون عزاؤك أنك فشلت أمام أعظم مطربة ، وإذا نجحت فسيكون نجاحك مضاعفاً لنفس السبب . وافق عبد الوهاب عملا بنصيحة الشاعر شوقى وقبل العرض الذى قدّمته له منيرة المهدية ، وهو أن يقوم بتكملة أوبرا " كليوباترا "

ولكن الملحن الناشىء الذى قبل العرض على مضض ، كان يدرك أنه يقوم بمغامرة خطرة لايعرف نتائجها ، فلم يكن مطلوباً منه أن يلحن فقط مكان سيد درويش ، بل كان عليه أن يغنىّ أيضا ويؤدى البطولة أمام سلطانة الطرب .

ماذا يفعل ؟ قالها لنفسه عشرات المرات ، إن منيرة المهدية تتمتع بشهرة

= أسمر ملك روحى ،
ويمامة حلوة ومنين أجيبها

وسجلت بعض أغانى سيد درويش على اسطوانات مثل : أنا هويت وانتهيت ـ أنا رأيت روحى ف بستان ـ بصارة براجة تشوف البخ****=/77ت .

وحصلت على الجائزة الكبرى فى مسابقة الغناء المسرحى سنة ١٩٢٦ من وزارة الأشغال العمومية .

ومنحت وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى .

وتوفيت فى ١١ مارس ١٩٦٧ .

* هذه الأوبرا لها اسم آخر هو " مارك أنطوان " .

عبد الوهاب وليلى مراد فى فيلم يحيا الحب

كاسحة ، وهى أشهر من غنىّ ومثّل من النساء وحتى الرجال على خشبة المسرح . وهى سلطانة الطرب . بلغ من مجدها ومكانتها فى القلوب أن عظماء الرجال يحنْون لها الجباه ، ويتسابقون إليها وكلهم يرجو ابتسامة أو كلمة ، أو مجردّ إيماءة .وقال عبد الوهاب لنفسه : ماذا أفعل أمام هذه الكارثة .. أن ألحّن عملا بدأه سيد درويش ، وأغنّى أمام سلطانة الطرب ؟!

ولم يكن الملحّن الناشىء بسيطا ولاسهلا كما يبدو عليه . لقد كان يتمتع بذكاء عملى وقاّد أنضجته التجارب التى خاضهـا منذ بدأ العمل بالغناء وهو طفل صغير .

لاحظ الملحّن الناشىء أن صوت السلطانة ينقصه شىء مهم جداً ، هو التحكّم فيه فثقافة منيرة المهدية محدودة ، ولهذا تصعد وتهبط فى الغناء فجأة ، فتظهر عيوب صوتها رغم جماله وجاذبيته الخاصة . وقد فهم كبار الملحنين الذين تتعامل معهم منيرة المهدية هذا العيب ، ولهذا كانت هناك نسب حسابية يراعونها عند التلحين لها فيبدءون معها اللحن من أقل نغمة فى صوتها ، ثم يصعدون به نغمة نغمة أو درجة درجة إلى أن يصلوا للطبقة المتوسطة فى صوتها ، وهنا يدغدغون أذن المستمع بالتركيز على النغمات المحببة عند الناس فى صوتها (جواب الصوت) وفى هذا المسار الذى التزم به الملحنون ، كان لابد أن تظهر بحة الصوت التى اشتهرت بها سلطانة الطرب والتى أيقن عبد الوهاب طبعا أنه لن يستطيع مجاراتها .

ماذا يفعل ؟ لقد قلب النسب الحسابية التى التزم بها هؤلاء الملحّنون . ولحّن حوارياته معها بالذات من طبقة لاتتناسب مع صوتها ولاتظهر محاسنه ، ولحّن لنفسه من نغمات راعى فيها أن تظهر جمال صوته (التينور العميق) وعذوبته ، بينما ترك صوت السلطانة يقفز ويهبط فى نغمات مفاجئة ، لاتستطيع التحكّم

عبد الوهاب وفاتن حمامة فى فيلم يوم سعيد

فيها فخرج صوتها محشرجا ونشازاً ، وخرج صوت عبد الوهاب جميلاً جذاباً .
وبهذا دبّر الملحّن الناشىء لسلطانه الطرب "مقلبا " ساخنا ، وخرج من التجربة الصعبة كما تخرج الشعرة من العجين .. وفى يناير سنة ١٩٢٧ عرضت أوبرا "كليوباترة" التى ألّفها سليم نخلة ، وكتب كلمات أغانيها يونس القاضى ، ولحّن الفصل الأول منها سيد درويش ، وأكمل تلحينها محمد عبد الوهاب فحققت نجاحا كبيرا ، لم يكن يحلم به عبد الوهاب نفسه ، وأصبح الملحّن الناشئ بين ليلة وضحاها نجم الموسم ، ففى كل يوم تكتب عنه الصحف اليومية والمجلات الفنية كالمسرح " و " الناقد " و " الممثل " و " روز اليوسف " ، و من أجمل ماكتب عن عبد الوهاب فى تلك الفترة مقالة لإبراهيم عبد القادر المازنى قال فيها :

" أمتعنا عبد الوهاب بصوته فى ليلة كانت كلها سحراً ، وردّنى بعدها بغير ذى أذن إلى كل نغمة من سواه ، وغير ذى صوت إلافتنة من هوى فنـــه وشجـــاه " ولولا أن ذلك يُعدّ جحودا لتجاوزت عن ذكر اسمه . فإنه أحلى عندى وأوقع فى نفسى ، أن أجرّد غناءه من صورته الآدمية على حسنها النرجسىّ وأن أتصوره أبدا هوىً سابحاً ، وروحاً هائماً ، وصوتاً صافياً " .. وهكنا فتحت أمام الملحّن الناشئ أبواب الشهرة . وبدأ يُعدّ نفسه لمرحلة فنيّة جديدة ستكون من أهم المراحل ، أو هى بالفعل أهمّ مراحله الفنّية التى سيبْنى عليها مجده فيما بعد .

ويروى لنا عبد الوهاب فى مذكراته هذا الموقف الطريف الذى حدث أثناء عرض أوبرا " كليوباترة "

" كان من بين مشاهد الأوبرا مشهد تموت فيه (كليوباترة) ، السيدة منيرة يعنى . وهو منظر الختام المعروف . وقد شاءت إرادة المؤلف سليم نخلة أن يكون موت كليوباترة بين ذراعى حبيبها مارك أنطونيو (اللى هو أنا يعنى) ، وبينما الست منيرة فى ذروة اندماجها وهى تمثل مشهد الانتحار بين ذراعىّ تركت نفسها



عبد الوهاب وتوفيق الحكيم أثناء العمل فى فيلم رصاصة فى القلب

فجـأة ، وبلا سابق إنذار ، ولاداعى للقول ، أن الست منيرة كانت من الوزن الثقيل ، وأننى كنت وقتها من وزن الريشة ، ولك أن تتخيل كيف وقعت كليوباترة المهدية علىّ ، وكيف سقطنا معاً على أرض المسرح فى مشهد فكاهىّ من النوع الذى يضحك الثكلى ، وقد جعل ذلك المتفرجين يمسحون دموع الضحك بدلا من دموع الحزن ، وانقلب المشهد من دراما محزنة إلى كوميديا ضاحكة " *

بعد النجاح الكبير الذى حققتة أوبرا " كليوباترة " ، التجربة الأولى لعبد الوهاب فى المسرح الغنائى ملحّنا ومغنيّا ، وبعد أن عُرضت الأوبرا ٤٥ ليلة متواصلة وحققت مكاسب مادية هائلة تحرك ذكاء عبد الوهاب العملى وطلب زيادة أجره إلى عشرين جنيها فى الليلة الواحدة ، أى ضعف أجره السابق ، ورفضت منيرة المهدية رغم أن إيردات الأوبرا كانت ذات أرقام خيالية (٣٠٠ جنيه فى الليلة الواحدة) .

ولكن السبب الحقيقى وراء هذا الرفض كان النجاح الباهر الذى حققه المطرب الوسيم ذو الصوت الشجىّ الذى كاد نجاحه يغطى على سلطانة الطرب .

وسحبت منيرة المهدية دور (مارك أنطوان) من محمد عبد الوهاب وأسندته إلى صالح عبد الحىّ ، ولم تكتف بهذا وإنّما سجلت كل أغانى الأوبرا التى لحنّها عبد الوهاب بصوتها فقط ، وأراد عبد الوهاب أن ينتقم من منيرة المهدية فطلب من الآنسة أم كلثوم التى بدأت شهرتها تغطى على كل معاصريها ومنهم منيرة المهدية أن تسجل معه أغانى الأوبرا ، ولكن أم كلثوم اعتذرت عن العرض الذى قدّمه لها الملحّن الناشئ سنة ١٩٢٧ .

قرر عبد الوهاب بعد أن انسحب من فرقة منيرة المهدية الدخول فى تجربة العمل المستقل ، وخاصة أن العروض بدأت تنهال عليه من المتعهدين لتقديم حفلات عامة

---

* مذكرات عبد الوهاب ، محمد رفعت المحامى ، دار الثقافة ، بيروت (بلا تاريخ) .

يحييها بمفرده ، ويضطلع فيها بدور البطولة دون منافس ، وقد قبل عبد الوهاب هذه العروض .، وتفرغ لتقديم هذه الحفلات تفرغاً كاملاً ، وبدأت بذلك مرحلة جديدة فى حياته الفنية الخصبة .

وقد استفاد عبد الوهاب كثيراً من العمل فى فرقة منيرة المهدية ، فقد كان مسرحها من أهم المسارح الموجودة آنذاك ، وكان الجمهور الذى يتردد عليه جمهوراً عريضاً يجمع بين صفوة المجتمع ، وصفوة المتذوقين من كافة الطبقات والفئات .

وتعلّم عبد الوهاب كيف يتعامل مع هذه الأذواق المختلفة ، وكيف يخاطب المثقفين والشباب بالذات .. ويلبىّ حاجتهم إلى موسيقى عربية جديدة .

يقول : : لقد تعلّمت كيف أرضى الجمهور ، فهو السلطان الذى يقبض بيده على مقاليد الحكم فى دنيا الفنون ، وهو سلطان قاسٍ لايرحم ، ولكنه رغم قسوته يقدر (العمل الجيد) " .

أصبح عبد الوهاب واثقاً من نفسه ، يدق على الأرض بقدميه وهو يمشى فى طريق النجاح ، وكلما تقدّم خطوة وجدورا » أحمد شوقى يشجعه وينبهه و يساعده على تخطّى العقبات .

ولشد ما كان عبد الوهاب فى حاجة إلى هذا الرجل العظيم الذى كان يقدّر موهبته المتدفّقة ، ويعرف أيضاً مواطن ضعفه . وكانت الثقافة العامة هى موطن ضعف هذا الفنان المكافح الذى لم يكن طريقه مفروشاً بالورود فى أى يوم من الأيام . وأخذ شوقى يرسم الخطط الثقافية لمحمد عبد الوهاب فقد أعد له أولا غرفة فى (كرمة ابن هانئ) ، وهى فيلاً أمير الشعراء المشهورة ، وفيها نهل عبد الوهاب من مكتبته الضخمة . وقرأ عيون الأدب والشعر والفنون . وعن طريق شوقـــى دخل عبد الوهاب بيوتاً كبيرة كان لها تقاليد فى الاستماع وتذوق

الموسيقى . وفى هذه البيوت استمع عبد الوهاب للموسيقى الكلاسيكية الغربية والتركية واليونانية .

وقدّم شوقى عبد الوهاب إلى كبار رجال السياسة ، واكتشف عبد الوهاب بعد عدة لقاءات مع هؤلاء الزعماء ، أن بعضهم يخفى وراء قناع الجدّية الذى يرتديه السياسيون دائما قلبا مفعماً بالرقة والحب والحساسية ، وفى جلساتهم الخاصة كانت الموسيقى والغناء مصدراً لفرحهم وسعادتهم .

وكم كان مكرم عبيد السياسى المحنّك والخطيب الفذّ يبدو سعيدا ويتحول إلى طفل عذب عندما كان يستمع إلى لحن جميل .

وكم من ليلة استمع فيها عبد الوهاب إلى مكرم عبيد يغنى بصوته الجميل العذب طقاطيق من ألحانه .

وأخذ شوقى يطوف بعبد الوهاب محافل الأدباء والشعراء والفنانين فى الصالونات والمقاهى التى كانت أشبه بندوات ثقافيّة ، وكانت تنتشر فى أنحاء القاهرة ، حيث تتوزع عليها جماعات من المثقفين والفنانين والسياسيين كل حسب انتمائه ،وميوله الثقافية والسياسية . فكان مقهى " الفن " المكان المفضل لطه حسين وتوفيق الحكيم . ومقهى " الكتبخانة " يجتمع فيه حافظ إبراهيم ، والشيخ عبد العزيز البشرى . أما مقهى " كواكب عماد الدين " فكان يرتاده الشعراء الشبان يجتمعون فيه وينظمون الشعر أمثال إبراهيم ناجى والصيرفى .

ومقهى " متتيا " كان مخصصا للزعيم سعد زغلول والعقاد وإبراهيم المازنى .

أما مقهى " كافيه ريش " فكان ملتقى للرسامين والملحنين والمغنين والعازفين وكان من رواده صالح عبد الحىّ ، وحامد مرسى ، والشيخ أبو العلا محمد ، ومحمد القصبجى ، وفى هذا المقهى غنّى عبد الوهاب وغنّت أيضا أم كلثوم .

وكان مقهى " سولت " هو مكان اللقاء المفضّل عند شوقى وجماعة من أصدقائه من الكتّاب والشعراء والصحفيين ، وأهل الفنّ : محجوب ثابت ، ومحمود فهمى النقراشى ، وحسين هيكل . وكان عبد الوهاب يسمع عن هذه الأسماء ويحلم أن يرى أصحابها ويتعرّف عليهم عن قرب ، وقد أتاح شوقى لعبد الوهاب أن يجالس هؤلاء الكبار وكانوا جميعا من أقوى الشخصيات التى عرفها المجتمع المصرى فى القرن العشرين .

يقول عبد الوهاب فى مذكراته : *

"إذا كان كُتّاب باب الشعرية هو مدرستى الأولى ، وشوقى بك هو مدرستى الثانية فإن مقهى : سولت " كان هو مدرستى الثالثة .. أو قل الجامعة التى درست فيها علوم الحياة وأصولها . إن الدروس التى تلقيّتها من ندوات الأدب والشعر والعلوم المختلفة فى هذا المقهى هى التى جعلت منّى عيناً واسعة ترى الحياة وعقلاً ناضجاً يفهمها . لقد كنت دائماً فى هذا المقهى ألتزم الصمت ولا أتدخل فى النقاش فقد كنت أشعرأننى أجالس مجموعة من العظماء ، وأذكر أننا كنا نجلس ذات مرة أنا وشوقى بك ومحجوب ثابت فى مقهى (سولت) ولاحظ الأخير أننى ظللت صامتا حوالى نصف ساعة

فقال لى مابتتكلمش ليه يامحمد ؟

فقلت له : لأنى عايز أسمع

وعندئذ ضحك محجوب ثابت وقال معاك حق يامحمد ، إحنا نسمعك تغنّى وأنت تسمعنا نتكلم : دقة بدقة .

ولكن عبد الوهاب لم يستمر طويلا فى صمته ، فقد أصبح فصيح اللسان وفصيح الألحان فهو يعرف الآن كيف يفكّر ، وكيف يلحّن وكيف يتكلّم معتمداً

* مذكرات عبد الوهاب

على خلفية ثقافية عريضة ، اكتسبها من معاشرة كبار المثقفين والسياسيين الذين تحمسوا له منذ بدايته ومنحوه حبّهم وإعجابهم وثقافتهم .

وانطلق عبد الوهاب بسرعة السهم يحقق النصر تلو النصر ، فهو يتخلّص رويدا رويدا من تأثير سلامة حجازى ويواصل تجربة سيد درويش ويصل بفضلها إلى أسلوبه الخاص فى التلحين ، هذا الأسلوب الذى ظهر أول ماظهر فى أوبرا (كليوباترة) أما صوته فقد بلغ فى هذه المرحلة الجديدة أواخر العشرينيات وآوائل الثلاثينيات قمة نضجه ، وظهرت إمكانياته الطبيعية الكاملة ورخامته وثقافته ، وتبلورت طريقة أدائه التى استولى بها على القلوب والعقول .

وتربع عبد الوهاب بذلك على عرش الغناء ، ودخل آفاقا جديدة حقق فيها نجاحاً لم يحققه أحد من قبل .

****

من الجرامافون ..
إلى السينما

بعد أن قطعنا فى صحبة عبد الوهاب هذه المرحلة الهامة من الرحلة الفنيّة الزاخرة بالتجارب والكفاح ، يجدر بنا أن نتوقف قليلا لنلتقط أنفاسنا ثم نواصل السفر من جديد مع فناننا الكبير ، لقد مررنا معه فى هذه المرحلة بمحطات كثيرة ، توقفنا عند بعضها ولم نتوقف عند بعضها الآخر ، ولنا فى ذلك عذرنا فعبد الوهاب قطع هذا الجزء من رحلته بالقطار السريع فما كاد يبدأ حتى وصل . عشر سنوات انقضت بسرعة مذهلة ، بدأت عندما احترف الغناء فى فرقة عبد الرحمن رشدى وانتهــت فى سنة ١٩٢٧ ، بأهم عمل قدّمه فى هذه المرحلة الأولى من حياته الفنية ، وهو قصيدة (ياجارة الوادى) .

وقد رأينا فى هذا الجزء من رحلتنا كيف حفر هذا الفنان المكافح طريقه فى الصخور ، ولكنه كان يتقدم ، وكانت الأقدار رحيمة به ففى اللحظات الصعبة التى توقف فيها بين اليأس والرجاء ، كان يظهرله منْ يأخذ بيده ويساعده فنياً ومعنوياً وحتى مادياً كنجيب الريحانى ، وسيد درويش ، وأحمد شوقى ، على أن موهبته

الضخمة كانت هى العامل الأول فى تقدمه ونجاحه فى هذه الفترة التى لم يكن فيها من وسائل الإذاعة والانتشار سوى الحفلة والجراموفون .

لقد استطاع هذا الفنان الفذ أن يسرق الأضواء من معاصريه ويصرعهم واحداً وراء الآخر ، فتراجع بعضهم مثل " حامد مرسى " واختفى البعض مثل الشيخ "أمين حسنين" وكان يمتلك صوتا قويًا رائعاً ، أو قنع بركن منزو مثل " صالح عبد الحى " الذى عرّض عبد الوهاب نفسه للموت من شدة إعجابه به فى الزمان الأول ، وها هو يسبق الآن مطربه المفضل الذى انزوى فى ركن الطرب القديم وانحسرت عنه الأضواء الساطعة .

وكان عبد الوهاب خلال هذه المرحلة الأولى من حياته مطرباً ساحر الصوت فقط، لكنه حين وصل إلى نهايتها استطاع أن ينتزع مكانه أيضا كملحن مبدع .

وقد بدأ عبد الوهاب التلحين سنة ١٩٢٣ فقدّم فى هذه السنة أربعة ألحان لم يكتب لها النجاح ، وفى العام التالى ١٩٢٤ الذى تعرّف فيه على الشاعر أحمد شوقى قدم ستة ألحان منها أربعة كتب كلماتها الشاعر الكبير وهى "دار البشاير" " قلبى غدر بى " و " قلبٌ بوادي الحمى " و" منك ياهاجر " ثم قدم سنة ١٩٢٦ أغنيتين وفى عام ١٩٢٧ قدم عشرين لحناً ، فبلغ مجموع ألحانه منذ بدأ التلحين واحداً وثلاثين لحناً ، كانت كلها فى قوالب الغناء العربى المعروفة وكانت مادتها النغمية من المقامات والإيقاعات العربية الصرف ، وقد تأثر فى هذه الألحان بمعاصريه ، وبدا أحياناً صورة طبق الأصل من الشيخ سلامة حجازى ، كمانرى فى قصيدة (باتت تناجينى عيونه) أو (تعالى نفن نفسينا) .

ولكن عبد الوهاب تميز بطريقته الجديدة فى الأداء ، فكان الغناء عنده قراءة موسيقية للنص ، أو تمثيلاً موسيقياً للكلمات ، وتعبيراً عن معناها ، وهذا ما تعلمه من سيد درويش ، ولهذا كانت جمله الموسيقية موجزة ، ليس فيها ثرثرة

ولاإطناب ولاحليات ولامبالغات .

والحقيقة أن هذا التطور ، كان استجابة لظهور ذوق موسيقى جديد أقرب إلى روح العصر ، وأكثر استعداداً لقبول فكرة المزج بين الفنون العربية ، والفنون الأوربية ولهذا رحّب مدير شركة بيضافون بكل الألحان التى قدمها عبد الوهاب سنة ١٩٢٧ ، وسجلها له على اسطوانات الشركة ، بل عرض عليه أن يحتكر أعماله مقابل ٢٠٠ جنيه عن كل أغنية . ولم ينس عبد الوهاب أن مسيو بيضا كان قدرفض أن يسجل الألحان الأولى التى قدمها له سنة ١٩٢٥ أى قبل ذلك التاريخ بسنتين ولهذا قال له :

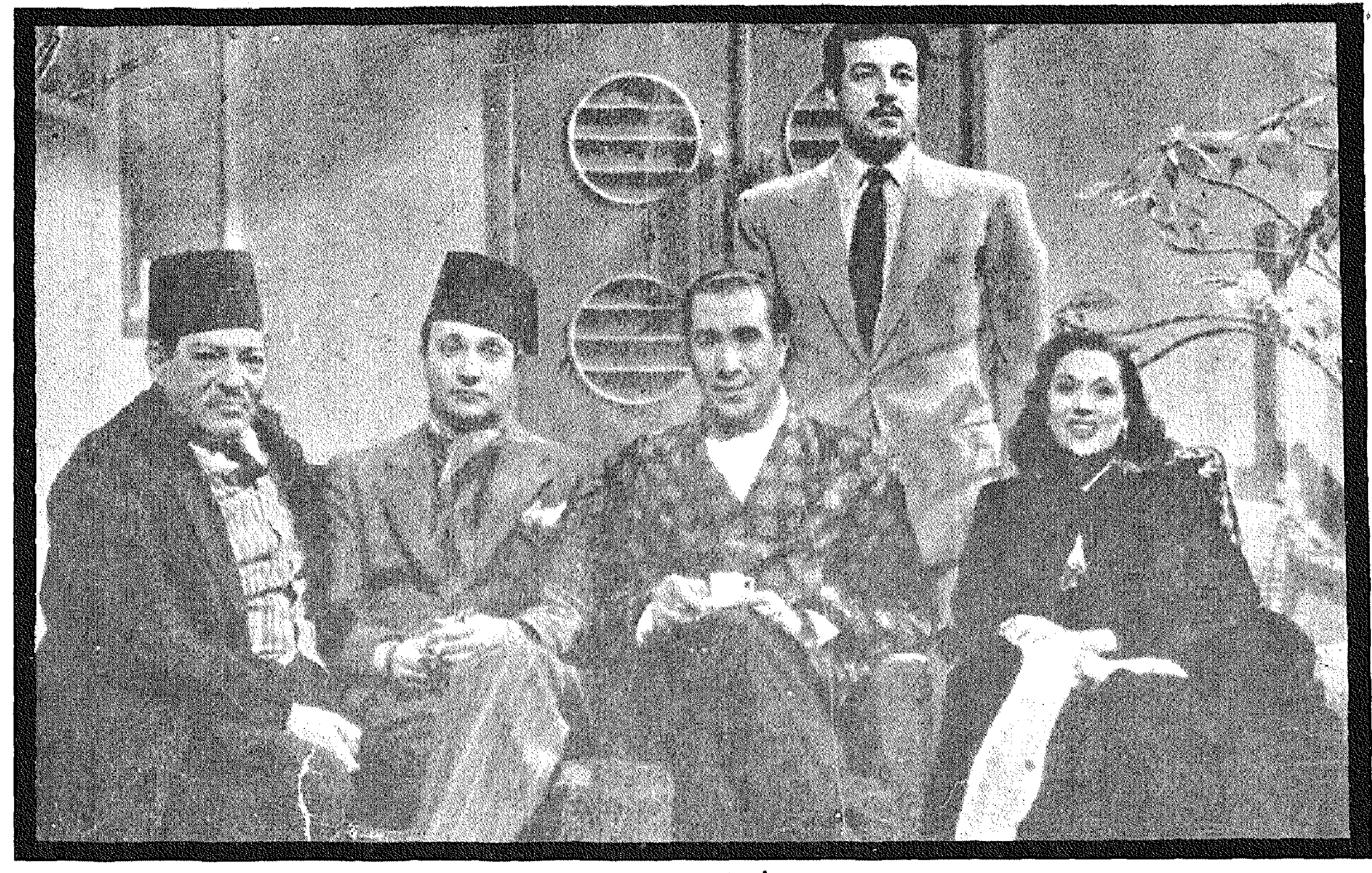
ـ اللـه هو أنت نسيت ولا إيه يامسيو بيضا : دانا صوتى زى صوت الناعورة .

فضحك مدير الشركة وقال لعبد الوهاب :

ـ لا .. لا . دا كان زمان خيو :

وقدم عبد الوهاب فى هذه السنة ، ١٩٢٧ ، عشرين لحناً ، ولم يسبقه أحد من المطربين إلى هذا العدد منذ ظهور الجرامفون سنة ١٩٠٤ ، وقد سجّلها عبد الوهاب على اسطوانات شركة بيضافون ، وهى تضم القصائد والمواويل والطقاطيق والأغانى المسرحية :

طقطوقة	فيك عشرة كوتشينة	يونس القاضى
قصيدة	خدعوها بقولهم حسناء	أحمد شوقى
قصيدة	أنا أطونيو (من الشعر المسرحى)	أحمد شوقى
قصيدة	أخاف عليك من نجوى العيون	أحمد شوقى
موال	النبى حبيبك	أحمد شوقى



عبد الوهاب وأبطال فيلم غزل البنات ـ الريحانى
يوسف وهبى ـ ليلى مراد ـ أنور وجدى

مونولوج	الليل يطوّل عليه	أمين الهجين
موشـــح	ياحبيبى أنت كل المراد	
	(وهو الموشح الوحيد الذى لحنه عبد الوهاب)	
قصيدة	ياحبيبى كحّل السهد جفونى	أمين الهجين
موال	اللى انكتب ع الجبين	إبراهيم عبدالله
مونولوج	الصد طال	أحمد شوقى
طقطوقة	بتتقلى ليه	حسين المانسترلى
موال	ياحبيبى ماحدّ قاسى	أمين عزت الهجين
مونولوج	عايزك تصدّ وتهجرنى	
مونولوج	الليل بدموعه جانى	أحمد شوقى
مونولوج	شكيت من الوعد آه	صالح جودت
طقطوقة	تراضينى وتغضبنى	أحمد شوقى
مونولوج	اللى يحب الجمال	أحمد شوقى
طقطوقة	تكايدينى	أحمد شوقى
طقطوقة	شبكت قلبى ياعينى	أحمد شوقى
مونولوج	كتير ياقلبى	أحمد عبد المجيد

وبذلك بلغ مجموع ألحانه منذ بدأ التلحين اثنين وثلاثين لحناً ، وأصبح من أمهر المطربين والملحنين ، وأخذت شعبيته تتسع فتشمل مصر كلها وتطير إلى البلاد

العربية . وها هو يسافر فى صحبة أمير الشعراء إلى لبنان لإقامة حفلات غنائية فى مصيف عاليه ، وفى صباح الحفلة المزمع إقامتها تلقى عبد الوهاب نبأ وفاة والده الشيخ عبد الوهاب أبو عيسى ، فقرر إلغاء الحفلة والعودة إلى مصر فوراً .

وذهب عبد الوهاب إلى شوقى يستأذنه فى السفر ، فأخذه أمير الشعراء من يده ، وذهب به إلى الفندق الذي كان ينزل فيه الدكتور طه حسين ، وكان هو الآخر يقضى عطلة الصيف فى عاليه ، وهناك جلس الفنان الحزين يستمع إلى عميد الأدب وأمير الشعراء ، وقال له طه حسين بصوته العميق المؤثر :

ـ " أنا عارف أن مصابك عظيم ولكنى أنصحك بالعدول عن قرار العودة إلى مصر ، فإن عليك واجبا نحو جمهورك الذى ينتظرك الليلة لتسعده وتشجيه ، ونحن من هذا الجمهور " وبكى محمد عبد الوهاب .

ـ يامحمد إن الحياة تحتمل كل شئ، وفيها الفرح وفيها البكاء ، والفنان هو الإنسان الوحيد الذى يعبرّ عن فرحه وحزنه بالفن . وإذا عبّر الفنان عن حزنه بعمق وصدق طهّر نفسه من هذا الحزن ، لأن الفن يجلى الحزن عن النفس وبدلاً من أن تعبر عن حزنك كما يفعل بقيّة الناس ، عبرّ عنه بالغناء ، وغن هذه الليلة أغنية حزينة .

وأخذ شوقى يروى لعبد الوهاب حادثا شبيها وقع لعبده الحامولى إذ كان يغنى فى عرس ولده ، وفيما هو فى ذروة الغناء بلغه أن ولده العريس قد أسلم الروح فجأة ، فسكت عبده الحامولى لحظة ، ثم نهض من مكانه وما لبث أن واصل الغناء باكياً ولده بأنشودة مرتجلة ، ونهض أحمد شوقى لفوره فنظم لعبد الوهاب هذا الموال " وهو واحد من الألحان التى سجلتها شركة بيضا فون "

الليل بدموعه جانى ياحمام نوح ويايا

نوّح واشرح أشجانـــــى | دا جواك من جنس جوايا
الشوق هاجك من وجدك | وشكيت الوجد معـــــايا
أبكى بالدمـــــــع لنوحك | وتنوح ياحمام لبكايـــــا
بُعـْد لأحباب لوّعنــــــا | والقرب دواك ودوايــــــا
ومسير الايّام تجمعنـــــا | انْ كان فى الصبر بقايـــا

ولحّن عبد الوهاب الأغنية وهو يبكى ، وفى المساء غناها كما لم يغنّ فى حياته من قبل ، يقول :

شعرت أننى أغنى ، لوالدى وأنه معى ، وأننى كنت أعانقه مودعًا قبل أن يرحل إلى مثواه الأخير .

وعاد عبد الوهاب إلى مصر فى صحبة شوقى الذى قرّر أن ينتشل صديقه الفنان الشاب من أحزانه ، فدعاه إلى زيارة يقومان بها إلى فرنسا التى طالما حدثه عن ذكرياته فيها ، والتى كانت حلماً ساحراً يراود خيال عبد الوهاب . فإذا به وقد أصبح الحلم حقيقة ، ووجد نفسه فى قلب باريس .

كان شوقى يكره الإقامة فى الفنادق الكبرى ، وكان يفضل فندق " سلكت " فى ميدان السربون ، وهو فندق لائق ، لاتزيد فيه أجرة الغرفة عن ثلاثين قرشاً في الليلة . ولم يكن هذا بخلاً من شوقى ، لكنه كان دائم الحنين لهذا المكان . الذى قضى فيه سنوات صباه ، وهو طالب يقيم فى الحى اللا تينى .

وفى صحبة شوقى زار عبد الوهاب دار الأوبرا ومتحف اللوفر ، وخلال الشهرين اللذين قضاهما معه كان يذهب فى صحبته كل أسبوع لسماع كونسير جديد

وكانت تلك هى الرحلة الأولى التى فتحت أمام عبد الوهاب آفاق الثقافة الأوربيـة ، وأثمـرت بعد ذلك ألحانا من أجمل ما قدّم عبد الوهاب للغناء العربى .

فى يوم من الأيام فاجأ شوقى محمد عبد الوهاب بقوله :

- محمد ! نفسى تموت !

وانزعج عبد الوهاب ، وتغير لون وجهه من الدهشة والذعر :

- ليه ياباشا ؟ هل تكرهنى إلى هذا الحدّ ؟

- بل أحبّك إلى هذا الحد ؟

- إذن لماذا هذه الأمنية الغريبة !

- لأنّى سأرثيك بقصيدة تخلّدك !

- يعنى أموت عشان قصيدة يا باشا !

وضحـــك شوقى وربت على كتف عبد الوهاب واسترضاه بقصيدة " ياجارة الوادى "وبهذه القصيدة التى لحنها وغناها عبد الوهاب سنة ١٩٢٨ بدأت شهرته كملحنً راسخ بالإضافة إلى شهرته كمطرب متألق .

ويعلم عبد الوهاب أن الذوق السائد فى هذه الفترة يميل إلى الغناء التقليدى بدليل أنه عندما التقى لأوّل مرة بزعيم الأمة سعد زغلول ، طلب منه أن يغنى له دوراً من التراث القديم ولأن عبد الوهاب كان يضع الجمهور نصب عينيه وكان يتمتع بذكاء نادر وموهبة موسيقية فذة وخبرة واسعة بتراث الموسيقى العربية ، مقاماتها وأساليبها المختلفة فقد ارتكز فى تلحينه لقصيدة شوقى "ياجارة الوادى" على قوالب الغناء التقليدى ، ولكنه لم يحافظ على أساليب التلحين والأداء الشائعة ، بل خرج عليها محققاً لنفسه أسلوباً جديداً خاصاً ، تميز بالاقتصاد فى

الزخارف والحليات التى ينساق إليها المطربون ، فيخرجون عن اللحن الأصلى إلى التطريب ، الذى يعتمد قبل كل شىء على استعراض إمكانيات الصوت ، بينما يريد عبد الوهاب أن يحتفظ للحن بشخصيته وقدرته على التعبير، لهذا ابتعد عن الزخرفة ، وترك المعنى يقود اللحّن ويشكله تشكيلا صلباً ، لايمكن الخروج عليه بسهولة ، فكل شىء محسوب بدقة : النغمات ، والإيقاعات ، والسكتات . وكل هذا يوظف فى التعبير عن نص القصيدة التى أدرك عبد الوهاب أنها قالب يختلف فى تلحينه وأدائه عن القوالب الأخرى ،

فالوقار فى تلحين القصيدة مطلوب أكثر ، والرصانة فى الأداء ، والنطق الصحيح الذى يعبّر عن جمال الكلمات ويوضح معانيها .

ومع أن اللحن الذى قدّمه عبد الوهاب فى قصيدة " ياجارة الوادى " ، وهو من مقام البياتى ، لم يخل من بعض التردّد والارتباك ، كما ظهرت فيه ظلال أبو العلا محمد ، وسلامة حجازى ، فقد استطاع عبد الوهاب فى هذا اللحن أن يعبر عن شخصيته المميزة ، وأن يؤثر بدوره فى ملحّنين آخرين وخاصة عن طريق أدائه الفذّ ، وأسلوبه فى تقطيع الجمل وتأخير النّبر ، وفى الفواصل اللحنيّة التى تعطى المغنى فرصة الاستعداد للجزء التالى ، وتعطى المستمع فرصة التأمل ، ومتابعة خط سير اللحن كما يفعل مثلاً حين يغنى هذا البيت :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عينىّ فى لغة الهوى عيناك

وبداية من هذه القصيدة أخذ عبد الوهاب ينتقل بالمستمع إلى آفاق جديدة فى الغناء العربى وكلما وجد من الجمهور استحسانا ، زاد جرعة التجديد .

فى هذه السنة قدم عبد الوهاب اثنى عشر لحنا فى أشكال الغناء العربى التقليدى المختلفة من موال وطقطوقة ومونولوج وقصيدة :



سلطانة الطرب منيرة المهدية أول من لحن لها عبد الوهاب

مونولوج	أهون عليك	يونس القاضى
مونولوج	بالله ياليل تجينا	أمين الهجين
مونولوج	على غصون البان	أحمد رامى
مونولوج	كلنا نحب القمر	أحمد عبد المجيد
طقطوقة	حسدونى وباين فى عنيهم	أحمد عبد المجيد
طقطوقة	خايف اقول اللى ف قلبى	أحمد عبد المجيد
موال	اللى راح راح	حسن أنور
موال	لك يازمان العجب	
قصيدة	وطاولت حبل الهجر	أحمد رامى
قصيدة	ردت الروح على المضنى معك	أحمد شوقى
قصيدة	ياجارة الوادى	أحمد شوقى
دور	أحب اشوفك كل يوم	حسن أنور

وجاء عام ١٩٣١ وأصبح عبد الوهاب شخصا آخر غير الذى كان ، صار وسيماً أنيقا مشهوراً بأنه " دون جوان " .

ولم يحظ من نجوم ذلك الزمان واحد بمثل نصيب الشاب عبد الوهاب من قصص الحب التى جرت أحداثها بالفعل أو نسجها خيال المعجبين والصحفيين ، لكن قصة الحب التى تعذّب بها عبد الوهاب وظهر أثرها فى ألحانه الأولى ، كانت قصة غرامه بفتاة رآها فى لبنان صيف ذلك العام .

والقصة يرويها عبد الوهاب بنفسه :

" كان أستاذى وصديقى الكبير ، الشاعر العظيم أحمد شوقى يحب أن أستمتع معه بألوان الجمال ، وكان أن قررّنا فى صيف ١٩٣١ الرحيلْ إلى لبنان . وكانت البلدة التى نحبّها ونفضلها هى عاليه ، وكنا ننزل فى فندق " شاهين " فندق جميل يرتاده ألوان من لناس ، وكنت مع المرحوم شوقى أراقبهم وألاحظهم فى شغف شديد ، فهذا رجل عجوز فى خريف العمر وحيد ومعه أولاده وأحفاده لكنه يختلس النظر إلى الصبايا الجميلات ، وتلك عجوز تنظر إلى الشابات الصغيرات فتتذكر جمالها الزائل ، وفجأة استلفت نظرى سيدة فى مقتبل العمر معها فتاة نحيلة فيها ذبول مع بقايا من نضارة وفيها أيضا سهوم ووجوم . أدركت أن السيدة هى أم هذه الفتاة الساهمة الواجمة . وقلت لشوقى : انظر يا باشا إلى هذه الفتاة . أجاب الشاعر الكبير بعد تفرّس عميق : نعم إنها مثلك . وقد صدق شوقى فالحقيقة أننى أحب الألم وأستعذب الحزن .

قلت له لست أدرى ما الذى يجذبنى إلى هذه الفتاة ؟

قال : إنه الحزن

كانت الفتاة نسيج وحدها وطرازاً لم أصادفه من قبل ، وهذا ما أثارنى . الكل فى هذه البقعة الجميلة يمرح ويلهو . لكن هذه الفتاة الصغيرة النحيلة لا أدرى لماذا لاتشارك رغم شبابها بقية الفتيات مرحهن واعتزازهن بالصبا والجمال ؟ لابد أنها تحمل سرا . أوربما أخفقت فى الحب ، لكن جمالها لم يكن هو الذى يشفّ عنه مظهرها الساهم الواجم . ترى كيف أتصل بها ؟ إن طبيعة الخجل التى تحتل كيانى تمنعنى من الإتصال بها .

رحت أنظر إليها كلما صادفتها فى صمت بليغ . أنظر إليها وهى تصعد أو تهبط درجات السلّم . وهى فى مقعدها تقرأ كتاباً أو تطالع صحيفة ، وقال لى شوقى : يامحمد ، إنى ألاحظ شيئا . قلت : ماهو ؟ قال : إن الفتاة تبادلك نفس

النظرات ولقد كان شوقى على حق . وبدأت من كثرة التطلع أحب الفتاة . وشعرت، وشعورى لايكذب ، أن الفتاة تبادلنى نفس الحب . لكن الفندق أخذ يستعد للحفل الذى سأغنّى فيه . كنت شديد الفرح بهذه الحفلة لأنها ستكون مجالا للتعبير بالغناء عما فى قلبى من معانٍ أريد أن أوجهها إلى فتاتى الحزينة الساهمة، وفتحت الستارة عن أعضاء فرقتى الموسيقية ، وصفّق الناس ، ودخلت أنا فى تأنّ وهوادة ثم وقفت فساد صمت رهيب تفرّستُ فى وجوه الجالسين أبحث عنها ووجدتها . كانت تجلس إلى جوار أمّها فى الصف الأول فرحت وخفق قلبى لكن أية أغنية ستكون مناسبة لها ؟ إن الفرقة ذاتها لم تكن تعرف ، على خلاف العرف والعادة ، ما سأغنيه وجلست على مقعدى وسط الفرقة وتناولت عودى ووجدتنى دون تفكير أعزف وحدى مقدمة " فى الليل لماخلى ، إلا من الباكى " وكان صوتى ينساب فى ظلام الصالة ، وعيون الناس اللامعة تشخص إلىّ وآذانهم مرهفة تصغى ، لكننى لم أكن معهم ، ولا أغنى لهم .

كنت أغنى لهذه الفتاة ورأيتها تمسح دموعها بمنديلها الأبيض الناصع ، وقد أسعدتنى حقاً هذه الدموع .

وانتهت الحفلة ، وبدأ الناس يتهامسون ، وعلا الهمس حتى ردّده الجميع صار الكل يشير إليها كلما ظهرت : الفتاة التى تحب عبد الوهاب الفتاة التى يحبها عبد الوهاب : حقا لقد أحببت هذه الفتاة حباً من نوع عجيب ، وأشعر بأنها أحبتنى بنفس الطريقة " .

ولم تعمّر هذه القصة الغرامية الرومانتيكية سوى أيام معدودة ، أما الأغنية التى غناها عبد الوهاب للفتاة فقد بقيت إلى اليوم وستبقى لعصور قادمة .

يرى عبد الوهاب أن مونولوج " فى الليل لماخلى " ، من كلمات أحمد شوقى ، هو بدايته الحقيقية التى وجد فيها نفسه كما يقول .



أم كلثوم وعبد الوهاب

لقد خطا فى هذا اللحن الرائع أولى خطواته الجريئة للتخلص من أساليب الغناء المتوارث وجنح إلى الاستفادة من الغناء " الأوبرالى " وظهرت فيه علاقته الحميمة بشعر شوقى وخياله المجنح وثقافته العريضة .

والمونولوج يبدأ بمقدمة موسيقية لا تدخل فيها أى آلة من آلات الإيقاع ، جمل مسترسلة غير مقيدة بضروب الإيقاع التقليدى الذى كان يلزم الملحّن بعدد معين من الضربات تمسكه الطبلة أو الرق وبعد هذه المقدمة التى تلعب فيها آلة الفلوت دورا أساسيا يأتى الغناء وهو من جنس المقدمة ، فهو جمل لحنية حرة تترجم معانى الكلمات ، تعبّر عن مناجاة الليل بأسلوب الغناء الإلقائى "الريسيتاتيف" وهو نوع من الغناء الصافى كان من المميزات الخاصة للأوبرا الفرنسية فى القرن السابع عشر :

فى الليل لما خلـــــــى	إلا من الباكـــــــــى
والنوح على الدوح حلى	للصامت الشاكـــــــى
ماتعرف المبتلـــــــى	فى الروض من الحاكى

وبين المقدمة والغناء يضع عبد الوهاب فواصل لحنية تعزفها آلات الفرقة الموسيقية المكونة من العود والناى والقانون ، بالإضافة إلى الآلات الغربية التى استخدمها عبد الوهاب لأول مرة فى هذا اللحن ، وهى الفيولونسيل والكونترباص وآلات الإيقاع والمثلث والكاستنيت وآلة الفلوت ، كما استخدم لأول مرة أيضا "التظليل" أو التعبير اللحنى فهو يرتفع بالصوت أو ينخفض به سواء فى الغناء أو فى العزف حسب حالات التعبير المطلوبة ، وكما استفاد عبد الوهاب بالغناء الإلقائى استفاد أيضا بطريقة غناء الموال .

وقد اعتمد عبد الوهاب فى هذا اللحن على عذوبة صوته وأدائه الراقى ،



أم كلثوم وعبد الوهاب

وقدراته الهائلة على التنقل والقفز بين النغمات والمقامات ، ومونولوج " فى الليل لماخلى " من مقام البياتى .

ويبدأ عبد الوهاب الجملة اللحنية الأولى من الدرجة الخامسة لمقام البياتى ، ثم يهبط نغمة واحدة ، ويعود مباشرة إلى النغمة الخامسة مرة أخرى ، ثم ينطلق إلى النغة السادسة للمقام ويهبط مرة أخرى حتى يصل إلى النغمة الثانية ، مستقرا أخيرا على النغمة الأولى للمقام ، وفـــى كـــل هذا المسار النقىّ الذى التزم به عبد الوهاب كان يعبر عن معانى الكلمات كلمة كلمة ، وفى الجملة الغنائية الثانية يستمرّ بنفس الأسلوب ، التعبير بالنغم عن روح وأعماق الكلمة :

سكون ووحشة وظلمة — وليل مالوش آخر

ونجمة مالت ونجمـــة — حلفت مـــا تتاخر

دالنوم ياليل نعمـــة — يحلم بهـــا الساهر

ويبدأ عبد الوهاب الجملة الثانية للأغنية ، بالهبوط إلى الدرجة الثانية ، ثم يصعد متدرجا نغمة وراء أخرى حتى يصل إلى الجواب ، وفى الجزء الغنائى الثالث يبدأ مباشرة من النغمة السابعة للمقام مواصلا إلى الجواب ، وفى هذا الجزء يرتكز على الدرجات العليا لصوته ، وينهى اللحن بجواب مقام البياتى :

ياليل أنينى سمعته — والشوق رجع لى وعاد

وكل جرح وساعته — وكـــل جرح بِمْعـــاد

كم من مفارق ودعته — ونضو هجر وبْعـــاد

لقد كان هذا اللحن ثمرة رائعة للصداقة التى قامت بين الشاعر العبقرى والموسيقى الملهم ، فشوقى هو الذى كتب الكلمات التى انفعل بها عبد الوهاب

انفعالاً قوياً ظهر فى لحن غريب يختلف عن الألحان التقليدية التى كان يحبها الشاعر الكبير ، ولهذا تردّد عبد الوهاب فى أن يقدّم لحنه لشوقى خوفا من أن يخسر إعجابه وصداقته ، ولكن شوقى سمع اللحن وعبد الوهاب يشدو به فى فندق " شاهين " ، وقد وجّه بصره إلى حبيبته الحزينة الواجمة وانتهت الحفلة ليتجه شوقى وقد استخفّه الطرب نحو عبد الوهاب قائلا له : واصل . إنك تلحّن للآذان الآتية لا للآذان الذاهبة " .

١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ .

دق جرس التليفون فى منزل عبد الوهاب ، وعند منتصف الليل تقريبا وكان المتحدث أحمد كوشة خادم أمير الشعراء أحمد شوقى الذى قال لعبد الوهاب :

ـ احضر فورا . الباشا تعبان قوى !

وأيقن عبد الوهاب أن الأمر خطير ، بل هو على مايبدو بالغ الخطورة ، وكاد قلبه ينخلع من شدة الخوف ، واندفع بسرعة البرق إلى كرمة ابن هانئ ، منزل شوقى ، وعندما رآه الخادم قال له :

ـ البقية فى حياتك . لقد كان يريد أن يراك .

وواصل الخادم النوبىّ الطيّب كلامه : ـ كان آخر ما قاله لى الباشا : سلّم لى على محمد !

وبكى محمد عبد الوهاب بكاءً مراً ، فهذه هى المرة الثالثة التى يشعر فيها بطعم اليتم ، المرة الأولى عندما مات أستاذه فى الموسيقى سيد درويش ، والثانية يوم مات والده الشيخ عبد الوهاب أبوعيسى وهاهو اليوم يفقد والده الروحى أحمد شوقى الذى فتح أمامه دنيا جديدة . تلقفه من عالم الفقر والضياع ، ليدخله إلى عالم الثقافة والفن ويفجّر إمكانياته ويتركه فنانا قويّا راسخ القدم . تملأ شهرته

الآفاق .

وانطوت صفحة أخرى فى حياة عبد الوهاب الفنية عمرها ثمانى سنوات ، هى أيضا عمر الصداقة الروحية والفنية التى جمعت بين شوقى وعبد الوهاب ، والتى بدأت سنة ١٩٢٤ حين قدّم عبد الوهاب أول ألحانه ، وانتهت سنة ١٩٣٢ حين قدّم مونولوج " فى الليل لماخلى " الذى كتب شوقى كلماته ، وكان آخر لحن سمعه لعبد الوهاب .

ثمانى سنوات كانت من أهم وأخطر وأدق مراحل حياة عبد الوهاب الفنّية ، فهى مرحلة التجارب والاكتشافات والثورة التى شهدتها الموسيقى العربية ، وكان عبد الوهاب رائدها الأول ، فقد تعلّم من سيد درويش ، وشوقى ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، إن هذا هو عصر التجديد والتطلّع إلى ثقافة جديدة ، وفنّ جديد ، وموسيقى جديدة ، تعيد صياغة التراث القديم وتثريه ، وتتحرر من قوالبه وأشكاله وأساليبه الموروثة .

وهذا ما قام به عبد الوهاب : اهتم بالمقدمة الموسيقية وأضاف آلات جديدة ، وغيّر أسلوب الأداء ، فأصبح قراءة موسيقية للنص الشعرى المكتوب ، ولهذا استعار أسلوب الريستاتيف (الغناء المرسل) . والتلوين أو التظليل من الغناء الأوبرالى الغربى .

وقد بدأ عبد الوهاب هذه المحاولات سنة ١٩٢٨ ، وهى السنة التى قدّم فيها قصيدة " ياجارة الوادى " ، لكن عبد الوهاب ، الذى بدا فى هذه القصيدة متردداً وجلاً أمام التراث ، أخذ يتخلّص بالتدريج من هذا الخوف ، كما نرى فى قصيدة بشارة الخورى " الهوى والشباب " التى غناها سنة ١٩٣١ ، والتى تخلّص فيها عبد الوهاب من الارتباك والتردّد وظهرت شخصيته المستقلة ، ولم يعد الأداء عنده مجرّد استعراض لإمكانيات صوته، أو مجرّد قراءة سليمة واضحة المعالم للكلمات

والجمل ، بل أصبح تمثيلا وانفعالاً يتدفق من أول اللحن حتى نهايته ، وأصبح للموسيقى دور فى هذا التمثيل ، فهى لاتردّد مايقول المغنّى ، بل تكمله .

وقد واصل عبد الوهاب محاولاته الرائدة فى السنوات التالية ، فقدّم أكثر من خمسين لحنا من كلمات شوقى ، ورامى ، وبشارة الخورى ، وأحمد عبد المجيد ، التزم فيها بقوالب الغناء العربى التقليدى . فأعطانا عددا من أجمل الأدوار ، والقصائد والمواويل ، والطقاطيق ، وأضاف اليها المونولوج الذى كان يستخدم فى الغناء المسرحى من قبل لكن الملحنين المصريين المجددين نقلوه فى العشرينيات إلى مجال الأغنية ، كما فعل عبد الوهاب ومحمد القصبجى وحقق انتشارا كبيرا .

وقد كتب شوقى لعبد الوهاب كلمات سبعة عشر لحناً ، قسم منها بالعامية التى كتب بها أمير شعراء الفصحى من أجل خاطر عبد الوهاب ، كما كتب بها رامى قبل ذلك من أجل عيون أم كلثوم .

وحين نعود إلى ألحان عبد الوهاب فى هذه المرحلة ، نجد أنه كان يقفز فى كل لحن قفزة جديدة ، فقد تحرر من الطرق التقليدية ولم يعد بالإمكان أن يوقفه أحد ، خاصة بعد أن ضمن إلى جانبه كبار المثقفين وأصبح يتمتع بشهرة واسعة ، وتعوّد الجمهور أن ينتظر منه كل جديد ، ويتقبّل منه كل متطوّر فى التلحين والأداء ، وفى العزف أيضا ، فقد كان يضيف فى كل لحن آلة موسيقية جديدة ،كما فعل فى مونولوج " فى الليل لمأخلى " إذ أضاف آلة الفيولونسيل ، وكان سيد درويش قد استعملها قبله بشكل عابر فى بعض ألحانه المسرحية ، واستخدمها عبد الوهاب بعد ذلك استخداما متميزًا وضمها إلى التخت العربى منذ سنة ١٩٣٢، كـــما أضاف أيضا فى هذا المونولوج آلة الفلوت " الناى العربى" وآلة الكونترباص ، وآلة الكاستنيت الأسبانية ، وهى فى الأصل آلة إيقاع عربية دخلت أسبانيا عن طريق العرب . وفى هذه المرحلة انصرف عبد الوهاب انصرافا تاما إلى

عمله وإلى فنه ومستقبله ، ولهذا لم يفكّر فى الزواج مع أنه حين تربّع على عرش الغناء والتلحين فى الثلاثينيات ، تربّع أيضا على عرش الأناقة وأصبح له معجبات من مختلف الأوساط الاجتماعية وأصبح الناس يتهامسون بمغامراته العاطفيّة ، وأصبح الفنان المبدع دون جوان !

ولم يستمر طويلا فى عزوفه عن الزواج فبعد أن أصبح مطمئنا على مستقبله إلى حدٍّ بعيد ، جاءته الفرصة حين تعرّف على أرملة من الطبقة الارستقراطية كانت تكبره بأربع عشرة سنة ، وكانت مليونيرة ، فتزوجها ، ودام هذا الزواج الأول أحد عشر عاما عاشها فى السر ، فلم يعلن عنه عبد الوهاب إلابعد سنوات طويلة .

لقد كان يرى أنه مخلوق للتّلحين والغناء فقط ، وكل مايقع فى حياته ، كل مايـــراه ويسمعه ، الطبيعة والبشر ، الرجال والنساء يجب أن يكونوا فى خدمة فنه ، وأن يتحولوا إلى أنغام وألحان . ولهذا ظل إلى سنة ١٩٤٤ أعزب تحوم النساء حوله كالفراشات ، أو على الأصح هو الذى يحوم حولهن كالنحلة التى تنتقل من زهرة إلى زهرة دون أن يرتبط بامرأة بالذات ، وكان يقول : لقد خلق الزواج للرجال العاديين ، فالرجل العادى يتزوج لأنه يريد شريكة لحياته ترعى شئونه ، وتنجب له الأطفال وتبنى معه أسرة ، أما الفنان فله وظيفة أخرى ، وهدف آخر وهو أن يبدع الفن ويخلق الجمال ، والجمال ليس موجودا فى امرأة واحدة ، كما أن العبير ليس محصورا فى زهرة واحدة . كل امرأة لها جمالها ، كما أن لكل زهرة عبيرها " ولعّـــل هذا ماتعلمـــه من أستاذه شوقى الذى قال فى شعره : " كل مليحة بمذاق " . وكيف يختار الفنان زهرة البنفسج مثلا ، ويترك الفل والقرنفل ؟ وكيف يتأتى له أن ينسى الورد البلدىّ ؟ إن الحديقة كلها ملكه ، وقد عبّر عن هذه الفكرة بطريق غير مباشر فى أغنية : " ياورد مين يشتريك " وتغزل بكل الأزهار والألوان .

في تلك المرحلة ، حين كان بين العشرين والأربعين من عمره ، كان يعيش في كل يوم قصة حب جديدة ، وكانت شهرته كدون جوان تتردّد في كل مكان ، كماتتردّد ألحانه ، كلما دخل تجربة تحين الفرصة للخروج منها إلى تجربة أخرى ، لأنه يعتقد أن الحب يلهم الفنان في حالتين :

في بدء دخوله إلى القلب ،لأنه يوقظ العواطف ويجددها ، وحين ينتهي ويصبح ذكرى تثير الخيال ، وقلب عبد الوهاب الآن ملىء بالذكريات فقد وقع في غرام عشرات من النساء ، بعضهن معروف ، والبعض الآخر مجهول ، أميرة من أميرات الأسرة المالكة في مصر ، وممثلة مشهورة ، وراقصة سمراء ، ومطربة ، وهناك أيضا بائعة فول سوداني هي الوردة البلدية في غراميات عبد الوهاب ، وكانت تتمتع بجمال أخاذ .

ومن أشهر قصص عبد الوهاب العاطفية قصته مع أسمهان . فقد كانت أسمهان معجبة أيما إعجاب بالملحن والمطرب صاحب الصوت الفاتن ، فسعت إليه وكان ذلك في الثلاثينيات وهي في بداية طريقها . وكان عبد الوهاب مأخوذا بجمالها الخلاب ، وبعد عدة لقاءات أنهت أسمهان علاقتها معه ، وقالت إن عبد الوهاب لم يعجبها كرجل : لأنه مغرور يعيش حياة الفنان المشهور الذي يريد أن تركع له أي امرأة في الوجود ، ولم تكن أسمهان من هذا النوع الذي يركع للرجال ، إنما هي من نوع عبد الوهاب تريد أن يركع لها العشاق .

وعبد الوهاب في العشرينيات والثلاثينيات غير عبد الوهاب في الأربعينيات ، فقد بدأت آثار السنين تظهر على وجهه وعلى رأسه بالذات ، فقد بدأ شعره يسقط ويتسلل الصلع إليه .

وعبد الوهاب هو أول فنان عربي يضع على رأسه الباروكة التي ظهر بها وهو يغني أغنية " عاشق الروح " " في فيلم " " غزل البنات " ، وقد بدأ عبد الوهاب

يفكر فى الزواج وهو فى نهاية العقد الرابع من عمره ، وفى عام ١٩٤٤ أعلن عن زواجه من السيدة " إقبال نصار " التى ارتبط بها بعد قصة حب عنيفة ، دفعتها إلى الانفصال عن زوجها الأول لتتمكن من الزواج من عبد الوهاب ، الذى أخفى خبر هذا الزواج سنة كاملة رزق خلالها بمولوده الأول . وعندما خيّرته زوجته الفاتنة بين إعلان الزواج أو الانفصال رضخ ووافق على الإعلان ، وطبعا كان السبب فى إخفاء هذا الخبر خوفه من أن يفقد المعجبات الملهمات .

والسؤال الذى يمكن أن يخطر ببالنا الآن هو : ماالذى أنتجته هذه المغامرات المستمرة وهذه الحياة العاطفية المتقلبة ؟ هل استطاع عبد الوهاب أن يعوّض الناس عن أنانيته فى الحب بما قدمه لهم من روائع الألحان ؟

والجواب معروف ، فعبد الوهاب كان فى الكثير من أعماله وأغانيه عبقريا ، لكننا مع هذا نلاحظ أن تقلباته العاطفية فى الثلاثينيات والأربعينيات تركت أثرها فى ألحانه ، وإذا كانت حياته العاطفية تنقسم إلى ثلاث مراحل ، بدأها بالحب العابر ، ثم انتقل إلى الزواج السّرى من أرملة ثرية (قبل زواجه العلنى من إقبال نصار) ثم الانفصال عن هذه الأرملة للدخول فى سلسلة من المغامرات الشهيرة ، ثم الاقتناع بضرورة الزواج والاستقرار ، إذا كانت حياته العاطفية قد سـارت فى هذه المراحل المتقلبة ، فحياته الفنية تتميز هى الأخرى بالمغامرة والتقلب .

لقد تأثر بسلامة حجازى وسيد درويش ثم انتقل إلى التجديد والاستفادة من الألحان والأساليب الغربية ، ثم دخل المرحلة السينمائية ، ثم عاد من جديد فى الأربعينيات إلى الموسيقى العربية والألحان الطويلة التى عبر فيها عن استقراره العاطفى وعودته إلى الأصول .

وكانت أغنية " حياتى إنت " التى غناها عبد الوهاب سنة ١٩٤٣ هى أول لحن أهداه لإقبال نصار التى تزوجها فى نفس السنة ، ثم تبعها بمجموعة من أجمل

وأعذب الألحان التى رجع فيها إلى نفسه الطويل وتجديداته المحسوبة بعد مرحلة من الأغانى السينمائية التى تخبطت فيها ألحانه بين التجديد والاقتباس السهل ، والمبالغة فى استخدام الآلات الغربية .

فى سنة ١٩٣١ عرض المخرج محمد كريم على عبد الوهاب أن يلعب بطولة فيلم يظهر فيه على الشاشة البيضاء ، فقال عبد الوهاب : مستحيل . أنا أمثّل ؟ وفى السينما كمان ؟

قال له محمد كريم : تمثل وتغنى ، فالأصل فى الفيلم الذى تمثله هو الغناء .

لا.. لا ياسيدى : أنا لست موهوباً فى التمثيل .

والحقيقة أن عبد الوهاب كان على حق فى تحفظه فى مسألة التميثل هذه ، فمن منا ينسى ضحكته العجيبة فى أفلامه !

قال المخرج محمد كريم له : لاتخف سأدربك على التمثيل ، وتأكد أنك ستنجح، فالجمهور مشتاق جدا أن يرى مطربه المفضل على شاشة السينما ، ولم يقتنع عبد الوهاب وظل يرفض الفكرة حتى سنة ١٩٣٢ ، حينما أقنعه أصدقاؤه بالقبول .

وبدأ المخرج محمد كريم يجرى عدة اختبارات سينمائية لعبد الوهاب أثبتت صلاحيته للتصويرر السينمائى . غير أن المخرج واجه مشكلة خطيرة جدا . هذه المشكلة هى " سوالف " عبد الوهاب !

لقد كان عبد الوهاب مشهوراً بسوالفه الطويلة ، حتى لقد انتقلت هذه الموضة إلى الشباب آنذاك لإعجابهم بالمغنى المشهور . وطلب المخرج محمد كريم من عبد الوهاب أن يزيل هذه السوالف فرفض وطال الجدل بين عبد الوهاب والمخرج ثلاثة أسابيع كاملة وعبد الوهاب مصر على الرفض وأخيرا وصل المخرج إلى حل

وسط وهو أن يقصّر المغنّى المشهور سوالفه الطويلة ، وجاء محمد كريم بالحلاق فعلا ، ولكن الحلاّق رفض هو الآخر أن يقوم بهذه المهمة . وقال إنه لايستطيع أن يتحمل مسئولية خطيرة كهذه .. سوالف محمد عبد الوهاب ؟! مش ممكن أبدا .. ! وارتاح عبد الوهاب لهذا الرفض .

ومن الغريب أن ضجة هائلة أثيرت فى الصحف من أجل سوالف المطرب الشهير، ولكن المخرج استطاع أن يقنع الجميع بجدوى تقصير سوالف عبد الوهاب بدأ محمد كريم تصوير فيلم " الوردة البيضاء " أول أفلام عبد الوهاب الذى تم تسجيله وطبعه وتصوير مناظره الداخلية فى باريس ، وفى ٤ ديسمبر سنة ١٩٣٣ عرض بسينما رويال بالقاهرة ولعب بطولته مع عبد الوهاب وسليمان نجيب ودولت أبيض وسميرة خلوصى . ونجح الفيلم نجاحاً هائلاً ، واستمر عرضه عدة أشهر كان عبد الوهاب يتسلّل خلالها ويجلس بين المتفرجين فى قاعة العرض ليتفرج على نفسه .. يقول :

" كان شعورى مزيجاً عجيباً من الفرح والسعادة والتأثر . لقد كنت أسمع صوتى على الاسطوانة ولكن السينما أتاحت لى أن أرى عبد الوهاب وأسمعه يغنى كما يراه ويسمعه الناس "

كانت سنة ١٩٣٣ بداية عهد جديد للأغنية العربية ففيها دخلت الأغنية عالم السينما ووصلت إلى جمهورها العريض . وذلك بفضل التطوّر الجديد الذى أتاح للفيلـــم أن يكون ناطقا بعد أن كان صامتا وقد بدأت التجربة بفيلم " أنشودة الفؤاد " ، الذى ظهر فى سنة ١٩٣٢ ولحنه زكريا أحمد ، فنجح نجاحاً كبيرا أدى إلى ظهور موجة من الأفلام الغنائية ، التى اجتاحت مصر والبلاد العربية كلها ، وكان عبد الوهاب وأم كلثوم الرائدين الأولين للفيلم الغنائى العربى . كان نصيب أم كلثوم خلال حياتها الفنيّة ستة أفلام بدأتها سنة ١٩٣٥ بفيلم " وداد " ثم "

نشيد الأمل " و "دنانير" و " عايدة " و "سلاّمة" ، وكان آخر أفلامها " فاطمة " الذى ظهر سنة ١٩٤٧ ، أمّا عبد الوهاب فقد بدأ التجربة قبل أم كلثوم بعامين ، وكان نصيبه ثمانية أفلام ، أولها " الوردة البيضاء " الذى عرض فى ديسمبر ١٩٣٣ ، ثم " دموع الحب " وقد عرض سنة ١٩٣٥ وقاسمت عبد الوهاب البطولة فيه نجاة على ، ثم " يحيا الحب " مع ليلى مراد . وعرض سنة ١٩٣٨ . وكان رابع أفلامه " يوم سعيد " سنة ١٩٤٠ وغنت فيه أسمهان لأول مرة مع عبد الوهاب " أوبريت مجنون ليلى " وكان خامس أفلامه " ممنوع الحب " سنة ١٩٤٢ مع رجاء عبده ثم " رصاصة فى القلب " سنة ١٩٤٤ مع راقية إبراهيم ثم " لست ملاكا " مع نور الهدى سنة ١٩٤٦ ، وأخيراً "غزل البنات" وقد ظهر فيه عبد الوهاب ليغنى أغنية " عاشق الروح " وكانت جميع أغانى الفيلم من تلحينه . ثمانية أفلام فى ستة عشر عاماً ، قدم فيها عبد الوهاب سبعين أغنية كان لهـا أثر حاسم على الغناء العربى ، فقد غيرت شكل الأغنية من جميع النواحى ، وغيرت ذوق الجمهور . وكانت النتيجة أن حلّت الأغنية السينمائية محل الأشكال الغنائية العربية كلها . والأغنية السينمائية جزء من الفيلم ترتبط بحوادثه وتخضع لمقتضياته . فصوت المغنى أو المغنية ليس هو الميزة الوحيدة المطلوبة ، ولهذا يمكن التغاضى عنه إذا كانت المغنية جميلة جذابة موهوبة فى التمثيل .

والفيلم فن مقتبس من أوروبا ، ومعظم القصص تدور فى الحياة العصرية ، ولهذا يسهل الاقتباس فى كل شىء : فى اللحن ، وفى العزف ، وفى الأداء والقصة فى الفيلم هى الأساس ، فلا يمكن إيقاف الحوادث حتى ينتهى البطل من تقديم أغنية طويلة ، ولهذا يجب أن تكون الأغنية قصيرة ، دقيقتين أو ثلاث دقائق . والفيلم الغنائى يعتمد على الاستعراض ، ولذلك تكثر فيه الحفلات الساهرة التى تقام فى منزل البطل أو البطلة أو فى منازل أصدقائهما أو فى

الملاهى والمسارح ، حيث يكون البطل فى كثير من الأحيان مغنيا يلعب فى الفيلم الدور الذى يلعبه فى الحياة ، ولهذا يجب أن تقدم الاستعراضات التى يظهر فيها تقديماً ضخما مبهرا ، فى دار الأوبرا مثلا ، حيث نرى فرقة موسيقية ضخمة شبيهة بالأوركسترا السيمفونى الغربى ، وفيها عشرات من العازفين على كل الآلات ، مع مايسترو يقودها بعصاه الديكور ، ولابأس أيضا من راقصة ، أو فرقة من الراقصين والراقصات .

ثم ينتهى البطل أو البطلة من الأغنية فتدوى القاعة بعاصفة من التصفيق . وهـــذا هو المشهـد الذى تكـرر كثيرا فى أفلام فريد الأطرش ، وليلى مراد ، وعبد الحليم حافظ ، ومما يذكر أن المخرجين كانوا يستعينون فى إخراج هذه المشاهد بالفرق الأجنبية التى كانت تأتى إلى مصر لتعمل فى الملاهى ، أما فى مشهد التصفيق فكانوا يستعينون بالتسجيلات الصوتية المأخوذة من حفلات أخرى أو من الاجتماعات والمناسبات السياسية ففى بعض الأفلام الغنائية ، كان التصفيق الحماسى الذى نسمعه فى نهاية الأغنية ، مأخوذاً من الاجتماع الجماهيرى الحافل الذى أعلن فيه الرئيس عبد الناصر تأميم قناة السويس !

وبهذا كانت الأغنية السينمائية خليطاً من العناصر المختلفة وكان الاقتباس فيها واضحاً إلى حد كبير . وقد حاول عبد الوهاب دائماً ، كما حاول بعض الملحنين والمطربين الآخرين ، أن يرتفعوا بقيمة أغنياتهم السينمائية وخاصة أم كلثوم وفريد الأطرش ، وليلى مراد ، وعبد الحليم حافظ ، ولكن أثر هذه الأغنية على الغناء العربى كان فى مجمله أثراً سلبياً ، فقد حلت الأغنية الخفيفة محل الأدوار والموشحات ، والقصائد والطقاطيق ، وحل الأوركسترا الكبير الصاخب الذى يعزف خطا لحنيا مفرداً ، محل التخت الصغير ، وحلت الآلات الغربية ، محل الآلات العربية .

كيف تطوّرت الأشكال والقوالب الغنائية فى أفلام عبد الوهاب ؟

وكيف تطور التخت والآلات الموسيقية فى أغانيه السينمائية ؟

لقد لعب عبد الوهاب دور البطولة فى ثمانية أفلام قدم فيها أعاجيب وأفانين لم تعرفها الموسيقى العربية من قبل . بدأ عبد الوهاب فيلمه الأول " الوردة البيضاء " بستة عازفين ، عزيز صادق على الناى ، ومحمد عبده صالح على القانون ، وجميل عويس على الكمان ، ورياض السنباطى على العود ، وحسن حلمى على الفيولونسيل ، والسيد كامل على آلة الإيقاع . وقد حافظ عبد الوهاب فى هذا الفيلم كما نرى على شكل التخت الذى كان قد أضاف إليه من قبل آلة الفيولونسيل ، وظهر فى هذا الفيلم لأول مرة فى تاريخ الموسيقى العربية إيقاع الرومبا الراقص فى قصيدة " جفنه علم الغزل " ، لبشارة الخورى :

جفنه علّم الغـــــــزل	ومن العلـــم ماقتـــل
فحرقـــــنا نفوسنـــا	فى جحيـــم من القبل
ونشدنا ولم نـــــزل	حُلـــُم الحب والشباب
حلم الزهـــــر والندى	حلـــم اللهو والشراب
هاتها من يد الرضـــى	جرعـــة تبعث الجنون
كيف يشكو من الظّما	مـــن له هـــذه العيون
ياحبيبى أكلـــــــما	ضمّنا للهوى مكـــان
أشعلوا النار حولنـــا	فغـــدونا لها دخـــان
قل لمن لام فى الهوى	هكذا الحسْن قد أمــرْ

وقد أدخل عبد الوهاب إيقاع الرومبا إلى الغناء العربى سنة ١٩٣٣ ، فى نفس الفترة التى اجتاح فيها هذا الإيقاع الكوبى الأصل العالم فى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، والرومبا من ألوان موسيقى الجاز ، اكتملت عناصره الموسيقية بتزاوج موسيقى الأسبان والبرتغاليين مع موسيقى الزنوج الأفارقة ، الذين كانوا يختطفون ويرحلون على ظهر السفن إلي المستعمرات الأوربية فى الأمريكتين للعمل فى المزارع .

لقد حقق لحن " جفنه علم الغزل " لبشارة الخورى نجاحاً جماهيرياً هائلاً ، ولهذا استهوته الإيقاعات الراقصة فواصل تقديمها فى ثانى أفلامه " دموع الحب " الذى غنى فيه قصيدة " سهرت منه الليالى " على إيقاع التانجو الأرجنتينى الأصل ، وقد كان هو أيضا نتيجة لاختلاط موسيقى المستعمرين الأسبان فى الأرجنتين وموسيقى الهنود الحمر أصحاب البلد الأصليين .

وفى هذا الفيلم أضاف عبد الوهاب آلة موسيقية غربية جديدة كان لها أثر كبير فيما بعد على الموسيقى والغناء فى مصر والعالم العربى ، وهي الأكورديون . فقد أكسب هذه الآلة شعبية كبيرة فى مصر خاصة بعد التعديل الذى دخل عليها فى لوحة المفاتيح لتتماشى مع المقامات العربية ذات الثلاثة أرباع الصوت ، وبهذا التعديل أصبح الأكورديون يعطى مقام الصبا ، والبياتى ، والسيكا ، والراست .

عندما فكر عبد الوهاب فى أن يضيف آلات غربية ويدخل إيقاعات راقصة فى أغانى فيلمه الأول ، وفيلمه الثانى كان حريصا على شكل التخت ، لم يضف سوى آلتين عزفتا المقامات فى إطار القوالب والأشكال الغنائية التقليدية كالطقطوقة والموال والقصيدة إلى جانب المونولوج والديالوج الذى أولاه اهتماماً خاصاً أما إيقاعات الرومبا ، والتانجو ، فقد استخدمها بذكاء كبير فالفرقة

الموسيقية تعزف الإيقاعات الغربية ، أما المغنى القدير فيغنى اللحن بمقام عربى صرف كالراست والبياتى ، وقد يكون الغناء متأثراً بطريقة الغناء الأوبرالى ولكن عبد الوهاب كان حريصا على عدم الإفراط حتى لايخدش الآذان العربية .

لكنه بدايةً من فيلمه الثالث : " يحيا الحب " بدأ يتوسع فى الاقتباس ، ويبالغ فى ذلك أحيانا ، ويبتدع أساليب لم يشهدها الغناء العربي من قبل .

فى هذا الفيلم انتقل من التخت التقليدى إلى فرقة موسيقية مكونة من عشرين عازفاً ، أربعة عازفين على القانون ، ستة عازفين على الكمان ، اثنان للفيولونسيل وواحد للكونترباص ، وعازف على الناى وآلتان للإيقاع ، بالإضافة إلى الأبوا ، والكلارنييت ، وأخيرا التنبال .

ومن الطبيعى أن يتحرر عبد الوهاب بعد ذلك من القوالب العربية ، فبعد أن هجر التخت لم يعد يغنى الدور أو الطقطوقة أو الموال . واستهواه الاقتباس من الموسيقى الغربية ، فبدأ ببتهوفن وفردى حتى وصل إلى الأغانى الروسية الشعبية، والاقتباس أو الاستلهام ليس خطأ فى حدّ ذاته ، فكبار الموسيقيين قدّموا أعمالا مستوحاة من أعمال غيرهم . وفرق الجاز فى أمريكا وفرنسا كثيرا ماتقتبس جملاً أساسية من الأعمال السيمفونية المشهورة وتوزعها توزيعا يناسب الجاز وإيقاعاته الراقصة ، وعبد الوهاب نفسه حقق نجاحا فنياً وجماهيرياً واسعاً فى هذا المجال وأضاف روحه وشخصيته إلى الجمل التى اقتبسها ، وأعاد صياغتها بما يتفق مع روح الموسيقى العربية ، ومع الذوق العربى . ولكنه بالغ فى بعض الأحيان ، واقتبس بدون احتراس ، فبدت بعض الجمل أو بعض الإيقاعات مقحمة ، كما بدت غريبة مستهجنة ، ولنا فى الحديث عن اقتباسات الفنان الكبير بقية ستأتى فى حينها .

فى مشهد من فيلم " الوردة البيضاء " أول أفلام عبد الوهاب . وقف كاتب

الحسابات الفقير محمد جلال أمام ابنة مخدومه الواسع الثراء يطارحها الغرام ، وهو فى منتهى الأناقة ، يرتدى بذلة فاخرة ويضع وردة حمراء فى عروة الجاكيتة . دون أن ينسى طربوشه المائل على رأسه بزهو وإتقان . كانت هذه صورة لاتتناسب مع الحاله المادية لبطل الفيلم الفقير . ولكن عبد الوهاب لم يكن يمثل فيلما ، كان فى الحقيقة يمثل ذوقا عصريا ، أو طبقة اجتماعية جديدة هى الطبقة المتوسطة التى ظهرت وسيطرت على المجتمع المصرى منذ أوائل العشرينيات بأفكارها وتطلعاتها الاجتماعية والسياسية ، واقتباسها كل شىء من الأوروبيين : نظم الحكم ، والملابس ، والأطعمة ، وأشكال الأدب والفن .

وبقدر ما كان عبد الوهاب متأنقا فى ملابسه كان متأنقًا فى ألحانه وكما جمع بين البدلة الأوروبية والطربوش جمع أيضا فى ألحانه بين المقامات والإيقاعات والآلات الأوروبية ، وخاصة فى أغانيه وألحانه السينمائية التى سلب بها لب الطبقة الوسطى .

وبداية من فيلم " الوردة البيضاء " أعطى عبد الوهاب الموسيقى العربية روحاً جديدة قابلها المحافظون بنفور شديد . وقبل الجمهور تجديدات عبد الوهاب بحماسة، وشّجعه على مواصلة هذا الطريق ، وخاصة أنه فى أفلامه الأولى لم ينقل نقلا حرفّيا من الموسيقى الأوروبية ، بل ألّف بينها وبين الموسيقى العربية تأليفا ذكياً يرضى الأذن العربية ، كما يرضى الحاجة الجديدة للتغيير والاقتباس .

وأوضح مثال على ذلك قصيدة " جفنه علم الغزل " فقد اعتمد فى تلحينها على إيقاع الرومبا ، لكنه لحنّها من مقام العجم ، وهو مقام مشترك بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربيّة . صحيح أنه يستخدم فى الموسيقى الغربية بطريقة مختلفة ، لكن ذكاء عبد الوهاب دلّه على أن إيقاع الرومبا لايتفق مع مقام عربئ خالص . ولهذا لجأ إلى مقام العجم الذى يستخدم عندنا وعند الأوربيين . وقد

استطاع عبد الوهاب من خلال الجمع بين مقام العجم وإيقاع الرومبا أن يقرّب هذا الإيقاع من الأذن العربية ، ويجعلها تستسيغه ، ولهذا كان زكريًا أحمد شديد الإعجاب بأغنية " جفنه علّم الغزل " رغم رفضه المبدئىّ للاقتباس من الموسيقى الغربية ، والواقع أن أسلوب عبد الوهاب فى هذا اللحن يتميز بالذكاء الشديد والحساسية المرهفة . إنه يبدأ اللحن بإيقاع الرومبا فيجعله مقدمة تفاجئنا وتدغدغ حواسنا . وحين يطمئن إلى أن هذا الإيقاع سيطر علينا ، يهرب منه قليلا ، ليقدّم مسارات لحنيّة ونغمية من مقام العجم دون أن يتخلّى عن هذا الإيقاع الذى يظل فى الخلفية حين ينتقل الفنان إلى الغناء .

وعبد الوهاب يستخدم مقام العجم فى هذا اللحن استخداماً عربياً خالصاً لأنه يختار القفزات الصاعدة والهابطة ويتلاعب بها فيمنحنا إحساساً عارماً بالطرب كما يفعل مثلا فى كلمة " ياحبيبى " التى يؤديها أداء ارتجاليا ويغنيها بطرق مختلفة، كما يغنى الليالى والمواويل .

وإذا كان عبد الوهاب يهتم أحيانا بتغريب الموسيقى العربية فقد نجح فى أفلامه الأولى فى تعريب الإيقاعات الغربية ولكنه بالغ فيما بعد حين لجأ إلى الاقتباس من الموسيقى الأوروبة الكلاسيكية والشعبية ، والأسلوب الذى اتبعه عبد الوهاب فى تلحينه قصيدة بشارة الخورى " جفنه علّم الغزل " هو الذى اتبعه أيضا فى أغنية " سهرت منه الليالى " فقد استخدم إيقاع التانجو فى هذه الأغنية ، كما استخدم فيها آلة الأكورديون لأول مرة ، ومنذ تلك الأغنية تحول الأكورديون إلى آلة عربية .

وقد عاد عبد الوهاب إلى إيقاع التانجو فى أغنية " إيه انكتب لى ياروحى معاك " كما عاد فيها إلى الأكورديون .

وفى قصيدة " الصبا والجمال " استعان عبد الوهاب بآلة البيانو لتؤدّى دوراً

انفراديًا ، وذلك لأول مرة فى الغناء العربىّ . وفى أغنية " إجرى إجرى " استخدم آلات الإيقاع الخشبية في محاورة مع آلات الأوركسترا . فالأغنية تصور بألحانها وإيقاعاتها ركض الخيول التى كانت تعدو فى المزارع حاملة بطل الفيلم إلى حبيبته، والبطل يغنى ليستحثها ، ولهذا يستهلّ عبد الوهاب أغنيته بإيقاعات خشبية متهادية ، ثم تدخل الأوركسترا فيتسارع الإيقاع تدريجيا ويمهّد لظهور صوت المغنّى . هذه الجرأة فى استخدام الإيقاعات والآلات وبعض الجمل الغربية أحيانا لم تكن متاحة لعبد الوهاب لولا اشتغاله بالسينما فالجو العصرى الذى يقدمه الفيلم غالبا يسمح بالاقتباس ، والطابع التصويرى والتمثيلى للأغنية السينمائية يفرض عليها شكلاً جديداً يتيح لها التحرّر من مقاييس الأغنية التى تسمع لذاتها مستقلة عن أى فن آخر ، وتهدف إلى التطريب لا إلى التصوير .

وقد حاول عبد الوهاب فى الثلاثينيات أن يميّز بين أغانيه السينمائية وأغانيه الأخرى وأن يجمع بين متطلبات كل من الأغنيتين ، فكانت الغلبة للأغنية السينمائية ، وما لبثت أن أثرت على ألحانه بشكل عام ، فلم يعد يتقيد بالأشكال العربية وانتهى التخت المسكين نهائيا على يديه ، وأصبح العود والقانون ظلالاً باهتة فى أوركسترا أضخم كما لم يقيّد نفسه بأى منهج أو نظرية موسيقية ، وإذا كان نقّاد الموسيقى يأخذون عليه هذا الجانب وأنا منهم ، فإننا لانستطيع أن ننكر أن عبد الوهاب أمتع الجمهور وغيّر مسار الموسيقى العربية . وعبد الوهاب له رأى فى مسألة التجديد التى خاضها مثل زملائه فى الأدب والفنون الأخرى . يقول : "لقد خضت هذه المعارك العنيفة مثلى مثل الدكتور طه حسين والعقاد والمازنى وغيرهم عندما بدءوا يطوّرون الأدب العربى وينتقلون به فى طفرة جديدة ، هذه المعارك شغلت الرأى العام طويلا منذ الربع الأول من هذا القرن وانتقلت من الجرائد إلى الجامعات وإلى البرلمان ، وإلى مجلس الوزراء أيضا . ومعارك التجديد رغم

عنفها معارك " لذيذة " فيها رائحة الغد المشرق . فيها صورة المستقبل فيها نبضات قلب الأجيال القادمة على الطريق . وبعد هذه المعارك تكون النتائج السعيدة ، حيث تتطور الفنون ، وتستقر الأفكار ، ويأتى الهواء النقىّ من كل مكان بعد أن تكون النوافذ فتحت على مصاريعها . وأنا شخصيا قد تأثرت وانفعلت بالتيارات الجديدة وانطلقت بلاخوف إلى آفاق رحبة لاعقبات فيها ، وعن رغبة حقيقية فى التجديد والقضاء على الجمود " .

****

نهاية المرحلة الذهبية

أريد أن أعترف للقارىء العزيز بسر يؤرقنى ، وهو أننى كنت إلى سنوات قليلة مضـــت لاأتذوق ألحان عبد الوهاب ، فقط كنت أستلطف له لحناً هنا ، أو لحناً هناك ، وظللت سنوات طويلة أتخذ منه موقفاً معادياً ، وأتهمه بإفساد الموسيقى العربية وتشويه مستقبلها .

ولأنى أعمل فى مجال البحث الموسيقى فقد كنت مضطرة بطبيعة هذا العمل إلى الاستماع إلى بعض ألحانه كباحثة لاكمستمعة أو معجبة . ويخالفنى بالطبع في هذا الموقف كثير من الأصدقاء والزملاء ، وكم من معركة خضتها بسبب رأيى فى عبد الوهاب ، وكان أكثر هذه المعارك ضراوة ماوقع فى منزلى ، ومع زوجى بالذات ، الذى كان يرى ولايزال أن عبد الوهاب معجزة حقيقية فى الموسيقى العربية ، فهو فى نظره صاحب أجمل صوت لرجل ظهر فى هذا العصر ، وألحانه أروع الألحان به وهذا ماكنت أخالفه دائما فيه ، وأصر على إبداء نقدى اللاذع لفن عبد الوهاب ، خاصة حين يجلس مع المقربين من أ صدقائه لبستمتعوا بألحان

مطربهم المفضل ، ويستعيدوا ذكريات شبابهم مع هذه الألحان التى يحفظونها ويغنونها فتزعجهم انتقاداتى المتواصلة ، إلى الحدّ الذى هددنى فيه زوجى يوما بتكسير رأسى والسبب هو عبد الوهاب .

وكان أول لقاء شخصى بينى وبين المطرب الكبير حين كنت طفلة صغيرة .

أما المرة الثانية فقد جاءت بعد ذلك بمدة طويلة ، وكانت فى فندق الكونتنتال فى باريس حيث أجريت معه حوار طويلاً كنت فى حاجة إليه لأختم بحثاً كتبته عن موسيقاه .

ومن وجهة نظرى فقد كنت أعتقد أن عبد الوهاب قد قصرّ فى حق الموسيقى العربية وانحرف بها عن الطريق المنشود .

والسبب فى حنقى على عبد الوهاب أننى أعرف أنه يمتلك كل مايؤهله ليلعب الدور الهام فى تطوير الأغنية العربية المعاصرة وتصحيح مسارها ، فهو يمتلك الموهبة ، والخبرة والثقافة ، والصوت الرائع ولكنه استخدم كل هذه الإمكانيات فى فبركة ألحان ملفقة لاتصمد لامتحان الزمن ، واستسلم لحمى الاستعارة من الألحان والأساليب والموضوعات الغربية السهلة ، كما فعل كثير من المثقفين والفنانين الذين استعاروا حتى وجوههم فى تلك الفترة التى مضت من تاريخنا .

وكنت أقول إن عبد الوهاب بدلاً من أن يستخدم مواهبه وطاقاته الهائلة ليقدم لنافناً موسيقيا عربيا جديداً له أصوله وقواعده التى يحذو حذوها الآخرون ، وله شخصيته التى لاتتناقض مع تراث الأباء والأجداد ، جرى مع تيار ـ الاغتراب واستسلم له فضّيع نفسه وضيّع معه الموسيقى العربية .

وهنا كان خطئى ، فقد حكمت على عبد الوهاب حكماً بيّن الظلم لأننى حّملته وحده تبعة الخطأ الذى وقع فيه الجميع رغماً عنهم أو بإرادتهم ، فلم يكن

عبدالوهاب وحده هو المسئول عما وصلت إليه الموسيقى العربية ، وإذا اعتبرناه المسئول عن الدمار الذى لحق بالغناء العربى الراهن فمن يكون المسئول إذن عن الحالة التى وصل إليها المسرح ، والسينما ، و الأدب ، والفكر ، والإبداع العربى بشكل عام ؟

طبعاً لم تكن هذه مسئولية عبد الوهاب وحده وإنما مسئولية مجتمع بأكمله ، مجتمع وجد نفسه يخرج فجأة من عصور التدنّى ، ضعيفاً متخلفاً فحاول أن يلحق بالأقوياء الذين سيطروا على كل مجالات حياته ، فسار خطوات بالطبع لكنه لم يلحق بهم حتى الآن .

ومن هنا بدأت أراجع نفسى وأحلل موقفى من ألحان عبد الوهاب وأستمع إليها من جديد بقدر من الإنصاف والتعاطف ، جعلنى أضع يدى على مافيها من جمال ، وأستمتع بها استمتاع المدرك المقدّر . ولاينصرف هذا إلى كل ألحان عبد الوهاب طبعا ، وإنما إلى ماوجدت فيه تطوّرا أصيلا للموسيقى العربية ، واستفادة رصينة من الأساليب الغربية وليس مجرد نقل وإبهار .

وقد يتساءل بعض القراء : كيف حدث هذا التغيير ، أو بالأحرى الانقلاب ، الذى جعلنى أحب موسيقى عبد الوهاب وأقدّرها ، بعد أن كنت أهاجمها وأسخر منها ؟

وأنا هنا سأعترف اعترافا آخر ، وهو أن السبب المباشر الذى دفعنى إلى إعادة النظر فى ألحان عبد الوهاب والاستماع إليها بأذن متعاطفة هو السيدة أم كلثوم التى أهيم بها حبًا منذ زمن طويل ، فقد كنت أعد كتابا عنها فشعرت أن من واجبى أن أعرف كل صغيرة وكبيرة عن حياتها وفنها ، وعن الظروف العامة والخاصة التى عاشت فيها ، والجو الفنى الذى جمعها مع زملائها ومنافسيها ، وهنا كان لابد أن أستمع إلى ألحان عبد الوهاب بطريقة منتظمة فرجعت إلى بداياته

لأفهم تطوّره ، وحين استمعت إلى قصائده ومونولوجاته الأولى مثل " ياجارة الوادى " و " فى الليل لماخلى " ، وقد سمعت هذا اللحن بالذات عشرات المرات ، أدركت فداحة خطئى وتراجعت عنه .

لقد حقق عبد الوهاب للموسيقى العربية فى هذه الألحان مالم يتحقق لها منذ زمن طويل ، وهذا ما أعجب به كبار المثقفين الذين عاصروه فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات .

صحيح أنه لم يحافظ على الأسلوب الرصين الذى اتبعه فى هذه المرحلة الهامة فى حياته الفنية ، واندفع بتأثير السينما والذوق العام فى طريق الألحان السهلة المفبركة ، لكننا لانستطيع أن نحكم على العمل الضخم الذى قام به عبد الوهاب اعتماداً على الذوق وحده، فلا بد من تحليل هذه الألحان لنعرف مافيها من جوانب إيجابية وجوانب سلبية ، حتى يتسم حكمنا عليه بالتوازن والموضوعية .

فى سنة ١٩٣٤ انزوى الفونوغراف المسكين واسطوانته الشمعية فى ركن خفىّ من أركان الصالون . تاركا مكانه لوافد جديد هو المذياع العجيب الذى حقق انتشاراً واسعاً ، فقرر عبد الوهاب أن يتخلّى عن الغناء فى الحفلات العامة ، وأن يتفرغ للغناء الإذاعى فقط .

وانتقل عبد الوهاب بذلك إلى وسيلة جديدة يضمن بها جمهوراً أوسع ، وكما يقول عبد الوهاب : " لقد كان لظهور الراديو أثر كبير فى حياتى الفنية وفى علاقتى بالجمهور . قبل هذا الاختراع كانت هناك فروق واضحة بين الأذواق ، فما يعجب الباشا لايسر ابن البلد ، وما يحبه العمدة لايعجب الفلاح ، كان هناك انفصال واضح فى الأذواق ، وكان الراديو هو الوسيلة التى حطمت هذه الفروق " .

ونحن إذا أردنا أن نتحدث عن جمهور عبد الوهاب العريض الذى تابعه منذ

فترة نضوجه واكتماله إلى النهاية ، فيجب أن نشير أولاً إلى جمهور الراديو . فقد اتصل عبد الوهاب بجمهوره من خلال وسائل مختلفة : فى البداية كانت وسيلته المسرح حيث واجه الجمهور لأول مرة ونجح فى الامتحان العسير ، وقد ظلت علاقة عبد الوهاب بالمسرح إلى أو اخر العشرينيات ، ونجاح عبد الوهاب فى المسرح وفى الحفلات الساهرة التى كان يقدّمها بنفسه فتح له الطريق أمام وسيلة أخرى هى الاسطوانة ، وقد بدأ عبد الوهاب هذه العلاقة من خلال شركة بيضافون التى ظل يتعامل معها فترة طويلة ، ثم انتقل إلى شركة كايروفون التى دخل فيها مساهما فى مقابل نسبة من الإيرادات تبلغ ٥و٢٧ فى المائة بعد أن كان يتقاضى عام ١٩٣٠ مائة جنيه مقابل تسجيل الاسطوانة الواحدة ، ومن خلال شركات الاسطوانات سّجل عبد الوهاب عشرات الأغانى التى لاقت إقبالا هائلا ، ولكن الاسطوانة بدأت تتراجع منذ أو اسط الثلاثينيات فقد ظهر منافس خطير هو الراديو الذى بدأ ينتشر انتشارا كبيرا ، حين أسست الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٤ فقرر عبد الوهاب أن يتخلى عن الغناء فى الحفلات العامة ويتحرر من شركات الاسطوانات ، ويتفرغ للغناء فى الإذاعة . وكان هناك بالطبع منافس آخر للاسطوانة ، هو السينما التى سارع عبد الوهاب لاستغلالها ، ولكن دُور العرض فى مصر كانت محدودة ولاتزال ، وكان العدد الأكبر من هذه الدور مركزاً فى القاهرة والمدن الكبرى ، ولم تدخل السينما إلى الريف المصرىّ إلا فى بداية الخمسينيات ، ولهذا ظل الراديو هو الوسيلة الأساسية التى تنقل صوت عبد الوهاب وألحانه إلى جمهوره الواسع .

وقد تركت كل وسيلة من الوسائل التى استخدمها عبد الوهاب فى الوصول إلى الجمهور أثراً قوياً على ألحانه . حين كان يستخدم الاسطوانة القديمة كان مضطراً إلى الاقتصاد وعدم التكرار واختصار المقدمة الموسيقية ، لأن سعة الاسطوانة

محدودة سواء استخدم منها وجه واحد أم وجهان ، ولهذا تميزت قصائده وطقاطيقه ومواويله بالقصر ، ولم تكن تستغرق أكثر من دقائق معدودة . وقد راعى هذا أيضاً في أغانيه السينمائية التى تميزت بالسرعة من ناحية ، وبالخفة والاقتباس من الموسيقى الغربية ، من ناحية أخرى .

بينما كانت أغانيه الإذاعية طويلة ، وهذا مايظهر فى العقد الأول الذى وقعه مع الإذاعة فى يناير ١٩٣٥ ، وكان ينص على أن يقدم عبد الوهاب ٢٦ فترة إذاعية لاتقل الواحدة منها عن ساعة أو ثلثى الساعة فى مقابل ثلاثين جنيها للفترة الإذاعية الواحدة ، وقد ظل أجر عبد الوهاب يرتفع حتى وصل عام ١٩٤٥ إلى ألف جنيه عن التسجيل الواحد ، ففى ذلك العام تعاقدت معه الإذاعة على عشرة تسجيلات فى مقابل عشرة آلاف جنيه ، ولكى نتصور قدرة عبد الوهاب على مسايرة التطورات المختلفة واستغلالها لصالح فنه ، نقارن بين موقفه من العمل فى الراديو وموقف فنانة أخرى هى المطربة فتحية أحمد التى دعاها مدير الإذاعة سنة ١٩٣٤ أيضاً لتقديم وصلات غنائية ، ولكن المطربة الشهيرة وقتها أصيبت بالرعب من الميكروفون حين رأته وقالت : يادى المصيبة .. أنا ح اغنى كده على حديدة !!

وقد مكن الراديو عبد الوهاب من العودة من جديد إلى عالم القصيدة والأغنية الطويلة ، وإلى عالم الطرب ، وإلى ماضيه الجميل .. ولعـــل الحنين قد عاود عبد الوهاب لتلحين القصائد التى اشتهر بها في أوائل عهده بالغناء والتلحين أو لعله أراد أن يثبت لجمهوره أنه مازال قادرا على تقديم أعمال كبيرة ، فقدم لنا وهو فى قمة نجاحه السينمائى ، فى أواخر الثلاثينيات حتى منتصف الأربعينيات، عددا من أجمل ألحانه . وتلك هى السنوات الخصبة فى حياة عبد الوهاب الفنية، وفى علاقته بالمعجبين به . ففى هذه السنوات قدم هذه الأغانى :

الجندول	على محمود طه	١٩٩٤١

الكرنك	أحمد فتحى	١٩٤٢
حياتى إنت	حسين السيد	١٩٤٣
دمشق	أحمد شوقى	١٩٤٣
كليوباترا	على محمود طه	١٩٤٤
الحبيب المجهول	حسين السيد	١٩٤٤
الفن	صالح جودت	١٩٤٥
همسة حائرة	عزيز أباظة	١٩٤٦
فلسطين	على محمود طه	١٩٤٨

مع ملاحظة أن بعضها من الأغانى المكتوبة باللهجة العامية مثل " حياتى أنت " والحبيب المجهول " لحسين السيد ، و" الفن " لصالح جودت .

وفى هذه الأعمال هجرعبد الوهاب كل أشكال الغناء العربى التقليدى . ولأنه يتمتع بقدر كبير من الذكاء كما نعلم فهو فى مقابل تخليه عن هذه القوالب المتوازنة اخترع شكلا غنائياً جديداً يجمع بين الدور والطقطوقة والمونولوج والموال . وهذا الشكل الغنائى الجديد له من الحبكة والوقار والعمق مايؤهله ليكون إضافة جديدة لها سمات تقليدية لكنها من حيث التركيب والبناء والصور العامة شكل غنائى جديد . وبدلا من المقدمة الموسيقية القصيرة فى القصيدة القديمة التى تلتزم مقاماً معيناً ، يليه المذهب من نفس المقام ، يبدأ عبد الوهاب بمقدمة موسيقية طويلة يتلوها الغناء الذى لايتقيد فيه بالمقام الأصلى ، فيبدأ يصول ويجول فى المقامات القريبة ، والبعيدة ثم يحط على المقام الأصلى فى نهاية اللحن . وبدلاً من تلحين الأحرف والكلمات لحن البيت كله وقطع الجمل الشعرية ليتماشى

العروض مع الإيقاع الموسيقى ، كما نجد مثلا فى قصيدة " الجندول " " أين من عينىّ هاتيك المجالى ياعروس البحر ياحلم الخيال " التى لحنها مرة واحدة وجعلها لازمة ينتهى إليها كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وبهذا ابتعد عن التقليد الذى كان يلزم الملحّن بتلحين القصيدة كلمة كلمة وحرفاً حرفاً ، فى قصيدة " الجندول "أيضا لم ينس عبد الوهاب أن يقدّم استعراضين صوتيين على طريقة الموّال . وإن كان قد قيده بالنغمات الصوتية التى تظهر جمال صوته ، وخاصة بعد أن فقد بعض إمكانياته فى أوخر الثلاثينيات وطوال السنوات التالية ، وكان يصحبه أثناء غناء هذين المقطعين العود والقانون حين غنى : ؛ أنا من ضيع فى الأوهام عمره " و " آه لو كنت معى " ولقد قسم اللحن فى بعض القصائد إلى أجزاء تطول أو تقصر بحسب المعنى وحسب مايمليه عليه خياله الموسيقى الخصب ، الذى سما فى بعض هذه الألحان إلى قمة التعبير والتطريب ، مثلاً فى قصيدة " دمشق " ، التى لحنها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما ثارت سوريا مطالبة بالاستقلال فصبت القوات الفرنسية المحتلة غضبها على مدينة دمشق وضربتها بقنابل المدافع والطائرات ، فلّحن عبد الوهاب هذه القصيدة التى كتبها شوقى قبل ذلك بعشرين عاماً فى أحداث مشابهة ، وغناها تعبيراً منه ومن المصريين عن مساندتهم للثورة السورية :

ســـلام من صبا بردى أرق ... ودمـــــع لايكفكف يا دمشق

وذكرى عن خواطرها لقلبى ... إليك تلفـــتٌ أبدا وخفـــــــــق

لحــــــاها الله أنباء توالت ... علـــى سمــــع الولىّ بما يشـــق

وقيل معالم التاريـــخ دكّت ... وقيــــل أصابها تلـــف وحرق

دم الثور تعرفه فرنســـــــا ... وتعلـــم أنــــه نــــور وحـــق

نصحت ونحن مختلفون دارا	ولكن كلنا فى الهم شـــرقُ
وقفتم بين موت أو حيــاة	فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا
وللأوطان فى دم كل حـــرٍ	يد سلفت ودين مستحـــق
ولايبنى الممالك كالضحايا	ولا يدنى الحقوق ولايحـــق
وللحريــــة الحمراء بـاب	بكل يدٍ مضرّجــــة يــدقُ
جزاكم ذو الجلال بنى دمشق	وعز الشـــــرق أوله دمشق

وقد استطاع عبد الوهاب فى هذا اللحن أن يستخرج من المقامات والإيقاعات العربية أروع مافيها من جماليات بطريقة فائقة الحساسية والإتقان ، وأن يثير فينا إحساساتنا الدفينة بالتاريخ العربى القديم ، وبالمصير المشترك . وقد استمرت المرحلة التى لحن فيها هذه القصيدة حوالى أربعة عشر عاما هى عمر زواج عبد الوهاب من إقبال نصار الذى انتهى بالطلاق سنة ١٩٥٧ ، وانتهت معه تلك المرحلة الذهبية من حياة عبد الوهاب الفنية .

فى الثلاثينيات عندما ماترك عبد الوهاب التلحين فى القوالب الغنائية التقليدية كالدور والطقطوقة ، وفاجأ الناس بأغانيه السينمائية المخلوطة بالتانجو والرومبا تعرض لهجوم حاد ، واتهّم بالسرقة وإفساد الموسيقى العربية ، وفقد نصف جمهوره ، ولهذا عاد فى الأربعينيات إلى القصائد والأغانى الطويلة يسترضى بها جمهوره الغاضب ، وينافس بها أم كلثوم التى كانت فى هذه الفترة تمتع الناس بقصائد شوقى وأغانى بيرم بألحان السنباطى وزكريا أحمد .

والواقع أن عبد الوهاب خرج من الأربعينيات بمكاسب كبيرة ، ولم يستطع أن يسترد جمهور المحافظ الذى انضم إلى أم كلثوم ، لكن الجيل الجديد كله انضم إلى عبد الوهاب ، وقد تكررت هذه التجربة فى الخمسينيات بشكل عكسى إذ

رجع عبدالوهاب من جديد إلى الأغانى الخفيفة ، وكانت النتائج فى هذه المرة غير سارة ، فقد نزل عبد الوهاب فجأة من القمة التى وصل إليها فى الكرنك والجندول والحبيب المجهول ودمشق وفلسطين ، ليقدم ألحانا مأخوذة من أغانى النوادى الليلية والمستمع يندهش حين يقارن مثلا بين ما قدمه عبد الوهاب فى أغنية فلسطين ، وما قدمه فى أغنيته " على إيه بتلومنى " أو " أنا والعذاب وهواك " لقد لحن عبد الوهاب الأغنية الأولى عام ١٩٤٨ وهى قصيدة لعلى محمود طه من أجمل مانظمه الشعراء المصريون خلال هذه الفترة عن فلسطين . ونحن لانعرف بالضبط كيف كان عبد الوهاب يكتشف هذه القصائد الجميلة التى غناها ، لكنه كان صديقا لهذا الشاعر الرومنطيقى الذى ولد معه فى أول هذا القرن وتوفى عام ١٩٤٩ دون أن يتزوج ، وكثيراً ماكان عبد الوهاب يقضى سهراته مع الشاعر وأصدقائه فى شقته الفاخرة فى شارع سليمان باشا أجمل شوارع المدينة فى هذا الوقت ، ويبدو أن الشاعر اللامع كان يقرأ للمطرب المشهور أشعاره الجديدة ، وكان يقترح عليه أن يغنى مايراه صالحا للغناء .

وقد كانت هذه السنوات التى شهدت اغتصاب فلسطين ملتهبة فى مصر ، والبلاد كلها ضد الإنجليز والمتطوعون المصريون يتدفقون على فلسطين . وفى هذا الجو المحموم نظم الشاعرعلى محمود طه قصيدته :

أخى جاوز الظالمون المــدى	فحـــــق الجهاد وحق الفدا
أنتركهم يغصبون العروبـــة	مجـــــــد الأبوة والسؤددا
وليسوا بغير صليل السيوف	يجيبون صوتا لنا أو صدى
فجرِّد حسامك من غمـــــده	فليس لــــه بعد أن يغمدا
أخى أيهـــــا العربى الأبى	أرى اليوم موعدنا لا الغدا

أخى أقبل الشرق فى أمــة ترد الضلال وتحيى الهدى

صبرنا على غدرهم قادريــن وكنا لهــم قدراً مرصــدا

طلعنا عليهم طلـــوع المنون فطاروا هباءً وصاروا سدى

أخى قم إلى قبلة المشرقيْن لنحمى الكنيسة والمسجدا

أخى إن جرى فى ثراها دمى وأطبقت فوق حصاها اليدا

ففتش على مهجـــة حرة أبت أن يمـــرَّ عليها العدا

وقبّل شهيدا على أرضهــا دعا باسمها الله واستشهدا

فلسطين يفدى حماك الشبابُ وجـــلَّ الفدائىُّ والمفتدى

فلسطين تحميك منا الصــدور فإمـــّا الحياة وإمّا الردى

كلمات تثير الحمية وتستدعى صور التاريخ ، وتجمع بين جو النشيد وجو القصـــيدة ، وهذه هى الخطة التى سار عليها عبد الوهاب فى تلحينه لهذه الكلمات . لم يندفع فى استخدام الأنغام والإيقاعات الحماسية التى تثير العواطف البسيطة العابرة ، كما هو المعهود فى الأناشيد الوطنية السهلة التى تعتمد على الإيقاعات الصاخبة والآلات المستخدمة فى المارشات العسكرية ، ولكنه كان يريد لأغنيته البقاء ، فقدم لحناً هادئا يخاطب الروح والجسد ، ويجمع بين التأمل والتحريض .

بدلامن الأنغام الزاعقة والإيقاعات الصاخبة استخدم عبد الوهاب من المقامات والإيقاعات مايعبّر عن الحزن والأسف ، ويثير الشعور بالانتماء ويدفع النفوس إلى التضحية .

وقـد استخدم عبد الوهاب الطبقة المتوسطة فى صوته بإتقان شديد وعذوبة

مؤثرة . وفى ذلك الوقت كان عبد الوهاب يقترب من الخمسين فأصبح يعتمد اعتماداً أساسياً على هذه الطبقة المتوسطة بعد أن فقد طبقات صوته العليا .

أما المقامات التى اعتمد عليها فى هذا اللحن فهى البياتى والصبا والراست ، وهى مقامات عربية أصيلة نسمعها دائما فى أغانى المهد وأغانى الحزن والفرح ومن الأذان وترتيل القرآن الكريم .

أراد أن يذكر الجمهور بعروبته ، ويستدعى ذكريات الطفولة والمجد الغابر وأراد أن يستنهض الهمم ويقول : إن الدفاع عن فلسطين أمانة فى أعناقنا جميعا ، وأنها فرض دينى ، وواجب وطنى وإنسانى ولهذا اختار هذه المقامات واستخدمها ببراعة وصدق من أول نغمة فى اللحن إلى آخر نغمة : فى المقدمة وفى تقسيم الجمل الشعرية ، وفى اللوازم . متنقلا من العرض الهادئ فى بداية اللحن إلى التحريض إلى استشارة الشعور الدينى بإ يقاعات مستمدة من إيقاعات الذكر وأناشيد الصوفية والأذان والتراتيل الكنسية وكل هذا ليذكرنا بأحزاننا الدفينة ، ومآسينا الجديدة ، ويعيد إلينا صور الماضى ، ويستدعى وجوه الآباء والأجداد . ونحن نحس فى هذا اللحن أن عبد الوهاب نفسه يسترجع ذكريات صباه ويخاطب روح والده الذى كان مؤذنا فى مسجد الإمام الشعرانى وهى روح الموسيقى العربية وروح فلسطين .

بهذه القصيدة أنهى عبد الوهاب مرحلته الذهبية . وانتقل إلى مرحلة الخمسينيات التى جمعت بين عدد من الألحان الجيدة وكثير من الأغانى الخفيفة التى لاتصلح إلا للاستهلاك اليومى . وبعض النقاد يعتقد أن هذه الأغانى هى امتداد لأغانى عبد الوهاب السينمائية . وهذا صحيح إلى حدّما ولكن هناك فرقا أساسياً بين المرحلتين . فى الأولى كان صوت عبد الوهاب قوياً ناضجا غنيا بالإمكانيات ،أما فى الأخرى فكان صوته ضعيفا محدوداً يخفى عيوبه بالاقتباس

والتوزيع الأوركسترالى والإيقاعات الراقصة ، كما تخفى السيدة التى كانت جميلة آثار السنين بالمساحيق المبالغ فيها ، ولقد بالغ عبد الوهاب مبالغة شديدة فى الاقتباس فى هذه الألحان من الأغانى والموسيقى الفرنسية ، واليونانية ، والأسبانية ، واستعار جملا كاملة من بعض المغنين الأوروبيين الذين كانوا مشهورين فى الخمسينيات .

ولكى يعطى هذه الألحان شكلا جذابا مبهرا عهد بها إلى الموسيقى اليونانى الأصل أندريه رايدر الذى قام بتوزيع معظم ألحان عبد الوهاب وقيادة الأوركسترا طوال مرحلة الخمسينيات وإلى أن مات سنة ١٩٧٠ .

ولأن عبد الوهاب لم يدرس أصول التأليف الغربى فقد لجأمن قبل إلى بعض الموسيقيين المصريين الذين درسوا الموسيقى الغربية ليوزعوا له ألحانه على آلات الأوركسترا ومنهم عزيز صادق الذى كان ضليعا فى الموسيقى العربية و الغربية ، فوزع أوبريت مجنون ليلى ، وإبراهيم حجاج الذى وزع عدة ألحان أخرى فى نفس الفترة ، لكن لجوء عبد الوهاب للتوزيع فى الثلاثينيات والأربعينيات كان إضافة قيمة جديدة لموسيقاه ، أما فى الخمسينيات فكان الهدف الأول منه تعويض ضعف الصوت وإبهار المستمع بالزخارف والألاعيب الأوركسترالية التى نجدها فى أغانى تلك المرحلة التى تبدأ بأغنية " عاشق الروح " وقد قدمها فى فيلم " غزل البنات " الذى عرض لأول مرة سنة ١٩٤٩ ، ولعبت دور البطولة فيه ليلى مراد أمام نجيب الريحانى وأنور وجدى .

منْ منا ينسى المشهد قبل الأخير من فيلم " غزل البنات " هذا المشهد الذى نرى فيه العاشق الفقير نجيب الريحانى فى منزل الممثل الكبير يوسف وهبى بك، وبجانبه ليلى مراد يستمعون معا إلى المطرب المشهور محمد عبد الوهاب وهو يغنى " عاشق الروح " فينفعل المدرس الكهل ، ويفكر فى حبه المستحيل لتلميذته

ليلى مراد ابنة الباشا وتبدأ قطرات الدموع تنحدر فوق خدّيه ، ويحاول أن يخفيها بابتسامة صافية مريرة يسخر فيها من نفسه ومن الناس ، ومن الوجود .

يستعيد عبد الوهاب ذكرياته عن تصوير هذا المشهد الفريد فيقول :

" عندما جاء عامل الماكياج بمادة الجلسرين ليضع منها قطرات فى عينىّ نجيب الريحانى لتبدو فى صورة الدموع ، كما هو المعتاد فى تصوير المشاهد ، رفض الممثل الكبير وقال : إبدءوا التصوير ، وبدأت الكاميرا تصور المشهد ، وانحدرت دموع نجيب الريحانى الحقيقية وهو يستمع إلى أغنية عاشق الروح فى مشهد فريد لم يتكرر مثله كثيرا على الشاشة العربية .

لقد دهشت ـ يواصل عبد الوهاب ـ من اندماج نجيب الريحانى إلى هذا الحدّ فى الدور ، واكتشفت أنه لم يكن يمثل ، وإنما كان يعيش الشخصية ، ويندمج فيها بكل أعصابه وفكره وعواطفه ، كأنه يعيش دوره فى الحياة " .

ونرى أن عبد الوهاب كان على حق فى دهشته واستغرابه ، لأن نجيب الريحانى كان له منهج فى الفن والحياة يختلف عن منهج عبد الوهاب ، فعبد الوهاب ونجيب الريحانى يتمتعان معاً بموهبة فذة ، والاختلاف الأساسى بينها أن الريحانى فنان يعبر عن نفسه ببساطة إنسانية وعفوية كبيرة ، أما عبد الوهاب فهو فنان أرستقراطى أنيق يجمّل موهبته بالصنعة ، ويجند لها كل عناصر التقنية الحديثة ليحقق لها الأبهة والإبهار .

ولأن عبد الوهاب كان يسعى دائما للشهرة كفنان وكإنسان ، فقد سعى لإرضاء الجمهور والاستحواذ عليه ، واستطاع أن يصل إلى ذلك بقوة موهبته وذكائه ومهارته ، لكنه بالغ أحيانا فى استعراض صنعته ومسايرته للموضة ، حتى أوصلته الصنعة والموضة فى بعض الأحيان إلى طريق مسدود دار فيه حول نفسه .

والحقيقة أن تاريخ الفن كان صراعا متواصلا بين الأسلوب الذى اتبعه الريحانى والأسلوب الذى اتبعه عبد الوهاب . ويمكن أن نقول أن المدارس الفنية كلها تنحصر فى مدرستين أساسيتين تقريبا :

تقوم إحداهما على التعبير البسيط الصادق ، وتقوم الأخرى على الصنعة والتجميل والتنقيح .

والفنان الحقيقى هو الذى يجمع بين الموهبة والصنعة ، ويمزج بينهما ببراعة وتلقائية ، فالموهبة الصادقة هى الأساس ولكنها لا تظهر إلا من خلال الشكل الذى يجب أن يتعلمه كل فنان وأن يتقنه ، وهذا الشكل هو الصنعة أو العلم الذى يتلقاه الفنان عن غيره من الفنانين الكبار ويضيف إليه من موهبته وخبرته ، ويستخدمه بقدرة وإبداع .

والفنان حين تمتلئ نفسه بالمشاعر والأفكار والمعانى التى يريد أن يفضى بها إلى الآخرين . وحين يمتلك فى الوقت نفسه الوسائل والأدوات التى يعبر بها عن مشاعره ، يبدو فنه كأنه خالٍ من الصنعة وهذا هو الذى كان يميز نجيب الريحانى عن عبد الوهاب ، الذى كان على الرغم من موهبته الضخمة يميل دائما إلى إظهار صنعته ولفت الأنظار إليها ، ولهذا كان أنيقا ذكيا ، بينما كان نجيب الريحانى عميقا مؤثرا كما رأينا فى المشهد الأخير أو قبل الأخير من فيلم " غزل البنات " .

لقد تجمع فى هذا المشهد عدد من ألمع النجوم الذين كانوا يتمتعون بشهرة ضخمة ، يوسف وهبى ، وليلى مراد ، وأنور وجدى ، والمطرب الملحن الذى ملأت شهرته الآفاق محمد عبد الوهاب . وقفوا جميعا إلى جانب نجيب الريحانى كلهم متأنق ولامع بينما سحق نجيب الريحانى ببدلته البسيطة وطربوشه القديم كل من اشتركوا معه فى هذا المشهد ، دون أن ينطق بكلمة واحدة . فقط كان يعبّر بنظرات عينيه وقسمات وجهه التى تنبض بكل المشاعر الإنسانية ، فاستطاع بصدق أدائه

أن يصل إلى قمة التعبير الدرامى المؤثر التى لم يصل إليها إلا القليلون .

وهذا هو النضج الذى اكتسبه من خبرة السنوات الطويلة مثله مثل الفنان الشعبى الذى يعتمد فى فنه على تراث الأجيال .

وفى فيلم " غزل البنات " لحن عبد الوهاب سبع أغان هى " اتمخطرى ياخيل " و" ماليش أمل " و " الحب جميل " و " عينى بترف " التى شارك فى غنائها نجيب الريحانى و " عاشق الروح " وهى الأغنية الوحيدة التى غناها عبد الوهاب فى الفيلم . و " أبجد هوز " و " الدنيا غنوه " .

وقد استخدم عبد الوهاب فى هذه الأغانى ذكاءه الخارق فقدم ألحاناً جميلة مبهرة اعتمد فيها على أساليب جديدة غير معهودة نقل بعضها من الغناء الأوروبى ، ولأن العصر كان عصر تقليد للغرب فى كل شئ ، فقد اندفع عبد الوهاب فى الاقتباس والنقل حتى خرج تماما على كل تقاليد الغناء العربى وخاصة فى أغنية " عاشق الروح " التى غناها بنفسه فى الفيلم ، وفى هذه الأغنية حشد عبد الوهاب أوركسترا كاملة تتكون من مجموعات ضخمة من الآلات الوترية التى تنقر بالريشة وهى المندولين والبانجو والجيتار بالإضافة إلى آلة الكمان وآلات النفخ النحاسية كالترومبيت والترومبون ، والكرنو وقد جند عبد الوهاب فى هذه الأوركسترا مجموعة من كبار عازفى الكمان العرب والأجانب أما هو فقد ظهر وهو يحتضن آلة المندولين التى حلّت محل العود، تعبيراً عن هذا التطوّر الغريب الذى وصل إليه فنه ، وخلف الأوركسترا وقفت مجموعة الكورال الضخمة من الرجال والنساء . واللحن يبدأ بآلات النفخ النحاسية ، ثم تليها مجموعة المندولين ، ثم الكورال ، ثم يأتى دور عبد الوهاب الذى يتناوب الغناء مع الكورال تصاحبهما الأوركسترا الضخمة المكونة من خمسين عازفاً ، معظمهم من الأجانب يعزفون على آلات لاتوجد فيها آلة عربية واحدة .

لقد وصل عبد الوهاب فى هذا اللحن إلى قمة التغريب الذى حاول أن يخففه بظلال من الموال . صحيح أنه قدم هذا كله بإتقان ومهارة وأن صوته كان محتفظا بجماله وعذوبته وأصوله العربية ، وصحيح أن بقية أغانى الفيلم تميزت بالرشاقة والمرح وروح الشباب ، كما فى المحاورة الغنائية " عينى بترف " وفى " اتمخطرى ياخيل " التى يصور فيها وقع حوافر الخيل من خلال إيقاع السامبا ، لكن فن عبد الوهاب فى هذا الفيلم كان قد وصل إلى الطريق المسدود الذى أوصله إلى تلك الألحان الخفيفة الراقصة التى قدمها فى الخمسينيات مثل : " على إيه بتلومنى " و " أحبك وانت فاكرنى " و " أنا والعذاب وهواك . و " على بالى ياناسينى " و"لا مش أنا اللى ابكى " . وكما اعتمد عبد الوهاب فى هذه الألحان على الاقتباس والتوزيع الصاخب اعتمد ايضا على إيقاعات الرقصات المشهورة كالتويست والفوكس ، والروك اند رول .

خليط من الأنغام والإيقاعات العربية والأجنبية تظهر فيه بين حين وآخر لمحات من فن عبد الوهاب الأصيل ، لكنه فى مجموعه يمثل الجانب الضعيف فى ألحان عبد الوهاب ومن الملاحظ أيضاً أن عبد الوهاب اهتم فى الخمسينيات بتأليف المقطوعات الموسيقية الخالصة مثل بنت البلد ، وأيامى ، وعزيزة، خان الخليلى . هذه المقطوعات بلغ عددها ٥٥ مقطوعة ، أولها " فكرة " عام ١٩٣٣ وآخرها "قاهر الظلام " وقد أهداها لروح الدكتور طه حسين عام ١٩٧٥ .

وقد صاغ هذه المقطوعات بالأسلوب الذى صاغ به ألحانه ، فكما دمج الدور ، والموال ، والقصيدة ، والطقطوقة والمونولوج فى أغنية واحدة ، دمج التحميلة واللونجا فى مقطوعة موسيقية واحدة ، وكما بدأ فى أغانيه بالتخت وانتهى بالفرقة الضخمة فعل ذلك فى مقطوعاته الموسيقية ، وكما استعان بالآلات والإيقاعات الغربية فى ألحانه استعان بها فى موسيقاه .

" فانتازيا نهاوند " مثلا تبدأ كما تبدأ التحميلة باستهلال قصير تؤديه آلات الفرقة مجتمعة ، وقد راعى عبد الوهاب أن تكون هذه الآلات أقرب الى آلات التخت ، ثم تبدأ كل آلة من هذه الآلات فى عزف منفرد ينتهى باللازمة التى تؤديها الفرقة الموسيقية ، ويتكرر هذا فى شبه مباراة أو محاورة ، يظهر فيها كل عازف تمكنه من العزف على آلته وقدرته على الارتجال .

وقد بدأت المباراة فى هذه المقطوعة بعزف تقاسيم على العود أداه عبد الوهاب نفسه ، تلقف منه الخيط محمد عبده صالح فقدم تقاسيم على القانون ، ثم تبعه جميل عويس بتقاسيم على الكمان ، وأخيراً عزيز صادق الذى قدم تقاسيم على الناى وهكذا انتهى الجزء الأول من المقطوعة وبدأ الجزء الأخير الذى سار فيه عبدالوهاب على طريقة اللونجا ، وهى كما يبدو من اسمها قالب ايطالى الأصل يمتاز عن غيره بطابع المرح وإيقاعاته النشيطة .

وحين شعر عبد الوهاب أن مقطوعاته الموسيقية الأولى مثل " فانتازيا نهاوند " و " فكرة " و " ألوان " قد لقيت استجابة من الجمهور ، أخذ يتحرر شيئا فشيئا من المقامات والآلات العربية كما فعل فى " لغة الجيتار " وفى " المماليك " حيث أصبح يستخدم خامات موسيقية مقتبسة ، ويبالغ فى استعمال آلات الأوركسترا الغربى ، وإن ظل دائما فى إطار اللحن المفرد ، فلم يحاول أبدا أن يستفيد من وجود هذه الآلات فى خلق موسيقى بوليفونية تتعدد فيها الأصوات ، وهى الوظيفة التى تبرر تنوع الآلات وكثرتها فى الأوركسترا السيمفونى .

لكن الخمسينيات لاتخلو من أعمال قليلة جيدة لعبد الوهاب منها أغنيته المشهورة التى غناها فى حفل نادى الضباط سنة ١٩٥٣ . " كل ده كان ليه " ، وقصيدة " النهر الخالد " سنة ١٩٥٤ .

" كل ده كان ليه " هى آخر أغنية غناها عبد الوهاب المطرب الصييت ، و"النهر

الخالد " هى آخر قصائده الطويلة . وبعدهما ظهر صوت عبد الوهاب فى أغنيات قصيرة وأناشيد وطنية خاطفة . ثم انقطع عبد الوهاب عن الغناء واكتفى بالتلحين حتى قدم قبل وفاته بسنوات قليلة أغنية الوداع " من غير ليه " .

بين أول أغنية وآخر أغنية غناها عبد الوهاب زمن طويل لم يستطع واحد من مؤرخى الموسيقى أن يقدره بدقة ، والسبب الرئيسى أن التواريخ المتصلة ببدايات عبد الوهاب متضاربة .

إذا رجعنا إلى أول اسطوانة سجلها وهى أغنية " أتيت فألفيتها ساهرة " التى لحنها وغناها الشيخ سلامة حجازى ، ثم غناها عبد الوهاب فى مطلع حياته الفنية نجد أن هذه الأسطوانة سجلت سنة ١٩٢١ ، فهل هذه الأغنية هى الأولى التى غناها عبد الوهاب ؟

هذا ليس مؤكدا لأن عبد الوهاب كان يعمل قبل هذا التاريخ فى فرقة عبدالرحمن رشدى إذ كان يغنى بين فصول رواياته المسرحية . ويقول الشاعر أحمد رامى فى مذكراته أنه التقى بعبد الوهاب سنة ١٩١٥ عندما دعاه مصطفى بك رضا رئيس نادى الموسيقى الشرقى لسماع المطرب الصغير محمد عبد الوهاب .

معنى هذا أن أغنية عبد الوهاب الأولى ليست أغنية سلامة حجازى التى سجلها بصوته . وإنما هى أغنية أخرى أقدم .. ربما كانت من تلحين سلامة حجازى أيضا ، أو من تلحين عبده الحامولى ، فعبد الوهاب يذكر أن أول أغنية غناها أمام أمير الشعراء شوقى كانت أغنية عبده الحامولى " جددى يا نفس حظك " وكان ذلك فى الحفلة التى أقامها نادى الموسيقى الشرقى فى كازينو سان ستفانو بالإسكندرية ، فأعجب شوقى بصوت عبد الوهاب ودعاه إلى منزله فى القاهرة . وإذا رجعنا إلى الصحف المصرية وجدنا إعلانا فى صحيفة " المقطم " عن فرقة عمر بك سرّى التى ستقدم ثلاث مسرحيات فى كازينو الكورسال بمناسبة عيد الفطر سنة

١٩٢١ ، وسيغنى بين الفصول " بلبل مصر محمد عبد الوهاب " وهذه عبارة تدل على أنه كان فى هذا الوقت قد اكتسب بعض الشهرة .

وقد احتفظت لنا الاسطوانات من بداياته ببعض الأغانى . منها أغنيات من تلحين سلامة حجازى هى " أتيت فألفيتها ساهرة " والأخرى " ويلاه ما حيلتى " وهناك أغنية أخرى مسجلة سنة ١٩٢٣ غناها مع المطربة سميحة المصرية وهى "نوبة على كوبرى قصر النيل" بالإضافة إلى أغنيات أخرى سجلت فى سنوات لاحقة ، منها أربع أغنيات من كلمات شوقى وهى " دار البشاير " التى غناها فى عرس ابن أمير الشعراء . " قلب بوادى الحمى " و " قلبى غدر بى " و " منك ياهاجر " .

طبعا مشكلة التاريخ لأولى أغنيات عبد الوهاب مرتبطة بمشكلة التاريخ لميلاده، فهناك من يقول أنه ولد فى آخر القرن الماض ، وهناك من يقول : أنه ولد سنة ١٩١٠ ، وهذا التاريخ الأخير مشكوك فيه جدا ، فليس من المعقول أن يكون رامى قد قابله واستمع إلى غنائه وهو فى الخامسة من عمره !

لكن المشكلة تظل مع ذلك قائمة لأن أغنياته الأولى غير مسجلة ، وأقصى مانستطيع أن نفعله هو أن نأخذ أقدم اسطوانة ظهرت له ونعتبرها الأولى .

والصعوبة التى تواجهنا فى هذه المرة هى أن طريقة التسجيل وطبيعة الاسطوانات القديمة تشوهان الصوت ولاتعطيان صورة صادقة عنه ، لأن التسجيل كان يتم بسرعة أكبر مما يجب ، فيبدو الصوت " مسرسعا " كأنه صوت طفل صغير وهذه المشكلة التى تواجهنا فى البحث عن أغنية عبد الوهاب الأولى لاتواجهنا بالطبع فى أغنيته الأخيرة التى نعرفها كلنا وهى أغنية " من غير ليه " التى أذيعت فى إبريل ١٩٨٩ ، وإن كان هناك من يقول :

إن عبد الوهاب لحن هذه الأغنية فى السبعينيات لعبد الحليم حافظ وأن التسجيل الذى ظهر أخيرا هو الذى أعطاه عبد الوهاب لعبد الحليم ليحفظ منه الأغنية . وسواء كانت الأغنية مسجلة فى السبعينيات أو فى الثمانينيات فهى آخر ماغناه عبد الوهاب . أما الأغنية الأولى فبإمكاننا أن نختارها من بين الأغانى التى ظهرت لعبد الوهاب فى أواخر العشرينيات لأنها تمثل صوته فى مرحلة النضج ، كما أن صناعة الاسطوانات فى تلك المرحلة كانت قد وصلت إلى مستوى متقدم يجعلنا نطمئن إلى أن التسجيل يعبّر بصدق عن حقيقة الأغنية صوتا ولحنا وأداءً .

فى هذه الأغانى التى ظهرت فى أواخر العشرينيات نلاحظ التزام عبد الوهاب بالأشكال العربية الموروثة وبالأصول التى يجب أن يراعيها الملحن كما يجب أن يراعيها المغنى فى كل شكل ، سواء كان قصيدة أو دورا أو موشحا ، أو طقطوقة . فالغناء مرتبط بالتجويد والخطابة حتى إذا كانت كلمات الأغنية دارجة ،،كما نجد مثلا فى موال " اللى انكتب " ، وطقطوقة " بالك مع مين " ، ومونولوج" اللى يحب الجمال " ، وهذا مالاحظه من قبل نقاد آخرون على رأسهم الناقد اللبنانى فيكتور سحاب .

أما صوت عبد الوهاب فى تلك المرحلة فقد بلغ غاية روعته وتألقه إذ جمع بين القوة والأناقة ، وبين التطريب والتعبير ، ومن المعروف أن صوت عبد الوهاب من نوع " التينور " ، يستطيع به أن يغنى أعلى نغمة فى الجواب بنفس التمكن الذى يغنى به آخر نغمة فى القرار .

والقوة ليست أهم ميزات صوت عبد الوهاب فى هذه الأغانى ، لكن هناك أيضا الذكاء والحساسية . لقد ابتعد تماما عن الزخارف السمجة فانفصل بذلك عن فئة " الصييتة " ومطربـــى الملاهى والكباريهات ، واندمج فى وسط المثقفين

الجادين ، وألزم نفسه فى التلحين والغناء بالقيمة التى التزم بها كبار الكتاب والفنانين والزعماء السياسيين الذين ظهروا بعد ثورة ١٩١٩ ، وهى قيمة الاقتصـــاد والوقار وضبط العواطف ، ومخاطبة العقول والبعد عن الرخاوة والليونة ، وبهذا الأسلوب وصل عبد الوهاب إلى مالم يـصـل إليه مطرب عربى آخر .

لكن مالذى حدث بعد ذلك ؟ هذا هو السؤال ؟

قبل أن يصل عبد الوهاب إلى المرحلة الأخيرة التى غنى فيها " من غير ليه " بعد انقطاع طويل عن الغناء استمر حوالى عشرين سنة مر خلالها صوت عبدالوهاب ، كما مرت ألحانه ، بتطورات كثيرة ، وكان يفقد فيها بعض خصائصه وقدراته بينما كانت ألحانه تعوض نقص الصوت أو تتجنب إدخاله فى المأزق الذى يظهر ضعفه وشيخوخته .

وهذا مايفسر فى نظرى تطور أغانى عبد الوهاب بداية من الأربعينيات حتى أخر أغانيه " من غير ليه " ، وموقفه من الأشكال الغنائية العربية ومن طريقة الأداء . وتطور ألحانه واستخدامه للآلات المصاحبة كل هذا كان مبنيا على قدراته الصوتية منذ أن بلغت أعلى درجة إلى أن أخذت فى الهبوط حتى وصلت إلى درجة الكلام العادى .

لنأخذ مثلا شكل الموال فى أغانى عبد الوهاب . لقد لعب هذا الشكل دوراً عظيما فى بناء شهرة عبد الوهاب فى أو اخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات لأنه يقوم على الارتجال والتصرف ، فإذا كان المغنى محدود الذكاء فشل فى أداته مهما كانت قدراته الصوتية ، والعكس صحيح ، فالمغنى الذكى يستطيع أن يتألق فى الموال حتى لو كانت قدراته الصوتية محدودة .

وعبد الوهاب فى تلك المرحلة كان يتمتع بقدرات صوتية فائقة وبذكاء حاد وحساسية شديدة ، ولهذا تفوق فى أداء الموال الذى مكنه من استعمال ذكائه واستعراض ملكاته الصوتية ، وقد غنى عبد الوهاب أكثر من عشرة مواويل لاتزال حتى الآن ضمن ألحانه المشهورة .

لكن صوت عبد الوهاب بدأ منذ أواخر الثلاثينيات يفقد بعض مزاياه ، ولهذا كفّ عن غناء المواويل ، رغم أنه كان فى أغانيه التالية ينتهز بعض الفرص ليرفع صوته بالموال حتى يذكر المستمعين بمواويله القديمة .

ومن المعروف أن عبد الوهاب كف منذ أو اسط الثلاثينيات عن الغناء فى الحفلات العامة ، لأن الحفلة العامة حفلة جمهور كبير ، والجمهور يريد الطرب ، وعبد الوهاب لايستطيع أن يلبى حاجة الجمهور إلى الطرب . لأن هذا يحتاج إلى قدرات صوتية من نوع خاص ، ولهذا اكتفى عبد الوهاب بالأغنية الإذاعية . والأغنية السينمائية . إذ أن جمهور الأغنية الإذاعية يستمع فى صمت . أما جمهـــور الأغنية فى الفيلم فيتابع القصة والتمثيل وتأتى الأغنية فى الدرجة الثانية . ويرى بعض النقاد أن ابتعاد عبد الوهاب فى ألحانه عن الاستعراضات الصوتية . ليس سببه الرغبة فى التجديد فقط وإنما تناقص قدراته على تقديم هذه الاستعراضات التى جربها لآخرمرة فى أغنية " كل ده كان ليه " ، التى غناها فى حفلة نادي الضباط سنة ١٩٥٣ ، وذكر فيها الجمهور بألحانه القديمة ، لكنه أثبت فيها أيضا أن صوته لم يعد يسمح بتكرار التجربة .

وحين نصل إلى الستينيات نجد أن عبد الوهاب قد ترك الغناء وانصرف إلى التلحين لغيره من المطربين والمطربات ، ولكن الحنين إلى الغناء عاوده بعد انقطاع استمرحوالى عشرين سنة .

وفى إبريل سنة ١٩٨٩ غنى عبد الوهاب من تلحينه أغنية " من غير ليه " وقد

غنى هذا اللحن بقرار صوته العميق، بعد أن لحن الأغنية على مقاسه تماما وعلى قدر إمكانياته الحالية ، وليست هذه الطريقة جديدة علينا فقد عودنا الموسيقار الكبير عليها منذ سنة ١٩٥٧ فى أغنية " بفكر فى اللى ناسينى " وكانت أول أغنية اعتمد فيها على الطبقات العريضة فقط فى صوته الجميل ، ولكنه فى لحنه الأخير " من غير ليه " تحرك فى حدود ضيقة جداً من هذا القرار الضخم حتى وصل إلى درجة الكلام العادى ، وصوت موسيقارنا الكبير جميل جداً حين يتكلم ، وقد استغل هذه الإمكانيات فدندن باللحن ولم يغنه غناء حقيقيا . وقد تكون هذه بدعة جديدة من بدع الموسيقار الكبير يستحوذ بها على آذان المستمعين .

إن هذه الطريقة الإلقائية فى الغناء تذكرنا بهدهدة الأم لطفلها عندما تحاول أن تدفعه إلى نوم سعيد ، ولكن لحن عبد الوهاب هذا لايدفعنا إلى نوم هادىء لأنه لايستقر ولا يهدأ وينتقـــل بنا انتقالات مفاجئة : جملة مرحة بجانب جملة مسترخية ، ومن إيقاعات الجاز إلى إيقاعات الذكر والزار ، ومن العود والناى والقانون إلى الجيتار والأورج والهارب والكلارنيت ، إنها هيئة أمم موسيقية ! .

وطبعا ليس هذا جديدا على الموسيقار الكبير الذى كان أول من استخدم الأوركسترا الضخم المخصص لأداء الأعمال السيمفونية ، والمشكلة فى هذه الحالة أن الأوركسترا يصبح عديم الفائدة فنحن لانسمع سيمفونيات ولانسمع أغانى .

وأهم مايلفت النظر فى هذه الأغنية أن التوزيع الموسيقى قام به قائد الفرقة الماسية أحمد فؤاد حسن ، وهذه بدعة ابتدعها عبد الوهاب فى أواخر الثلاثينيات عندما أوكل إلى عزيز صادق توزيع أغانيه ، وفى الخمسينيات عهد إلى أندريه رايدر بهذه المهمة التى ظل يقوم بها لمدة عشرين عاما ، ثم أسندها عبد الوهاب إلى على إسماعيل ، وأخيرا قام بتوزيع آخر أغانيه " من غير ليه " أحمد فؤاد حسن ولسنا نفهم لماذا يصر الموسيقار الكبير على مسألة التوزيع فألحانه ليست فى

حاجة إلى موزع ، لأن الأصل فى توزيع الموسيقى الغربية التى نقل عنها أن تقوم كل آلة أو مجموعة من الآلات بأداء خط لحنى معيّن من الخطوط العديدة التى يتألف منها العمل الموسيقى . وفى حين أن موسيقى عبد الوهاب وموسيقانا الغنائية عامة مؤلفة من خط لحنى واحد فالتوزيع فى هذه الحالة إضافة شكلية .

لقد شدّنى صوت عبد الوهاب بقراره العذب الأنيق الذى يذكرنا بمزايا صوته الجميل منذ بداياته ، فقد كان دائما يتمتع بهذا القرار العميق إلى جانب مافقده من الطبقات الصادحة (التينور) ، وبينها كان يصول ويجول فى العشرينيات ، وحتى الأربعينيات . لكننا لانستطيع أن نطلب المحال ، ولهذا كنت أتمنى أن يغنينا موسيقارنا الكبير بقرار صوته العذب لحناً بسيطاً أنغامه متوافقة ، وإيقاعاته هادئة وتؤديه آلات محدودة ليظهر لنا صوته بدون جلبة أو مبالغات .

وعندما غنى عبد الوهاب " من غير ليه " قابل الجمهور اللحن بترحيب ضخم فالساحة الموسيقية خاوية ، والناس يشعرون بالحنين إلى ماضى عبد الوهاب ويحبرن أن يشموا عبيره العاطر ، فلحن " من غير ليه " هو لحن الحنين إلى الماضى الجميل . لكن عبد الوهاب المطرب كان فى الحقيقة قد ترك المسرح منذ منتصف الخمسينيات لينفرد به عبد الوهاب الملحن ، والواقع أن عبد الوهاب المطرب ظل يغنى لكن بأصوات عبد الحليم ونجاة الصغيرة ، وفايزة أحمد ، و أم كلثوم .

******



عبد الوهاب ..
بأصوات الآخرين

لعبد الوهاب مع المطربين الآخرين الذين عاصرهم من أول منيرة المهدية وحامد مرسى إلى محمد ثروت وإيمان الطوخى قصة لابد أن تروى . هذه القصة هى قصته كملحّن فنان وصنايعى يفصل الألحان على مقاس كل صوت ليتفق مع إمكانياته ويتلاءم مع شخصية صاحب الصوت أو صاحبته ، تماما كما يفصل الخياط فستانا أو بدلة أو جلابية .

والخياطون فى الغالب متخصصون فهناك خياط بلدى متخصص فى تفصيل الجلاليب والعباءات ، وخياط افرنجى يفصل البدل والبلاطى ، وهناك خياط متخصص فى ملابس الرجال ، ، وخياط حريمى ، متخصص فى ملابس النساء . وعبد الوهاب يفصل الألحان للجميع : للرجال والنساء والأطفال أيضا ، للمشهورين والمبتدئين ، للأصوات النحيلة ، والأصوات الغليظة ، لأصحاب النفس الطويل ، وأصحاب النفس المقطوع . والغريب أنه فى كل مرة يأتى اللحن على مقاس صاحبه ، لازائد ولاناقص .

كأن عبد الوهاب عند ما يلحّن يستعين بمسطرة وطباشير ، مثله مثل الخياط الدقيق أو المهندس المعمارى . فالنغمة هنا تخنق الصوت : يوسعها ، والجملة الطويلة نقطع النفس : يقصرها . وهذا لايمنع طبعا من أن يدبّر مقلبا لهذه المغنية ، أو ينصب فخاً لهذا المطرب فيظهر حشرجته أو قصر نفسه ، ومع أنه منح كثيرا من الأصوات التى لحن لها أجمل ما لديه ، وساعدها على الظهور ، وأعطاها الشخصية التى عرفها الجمهور ، وهذه المقدرة الغريبة مفهومة ، فعبد الوهاب طاقة هائلة وموهبة ضخمة ، وخبرة طويلة عريضة ، عمرها قرن كامل . هذه الخبرة لم تتح إلا لقليل جدا من الموسيقيين فى العالم كله .

لقد بدأ بالغناء ، ثم جمع بين الغناء والتلحين ، لحن لنفسه أولا ، ثم بدأ يلحن لأصوات مختارة ، فدخل المسرح ، ثم افتتح مجال السينما ، واستديوهات الإذاعـــة ، ثم أصبح ملك الاسطوانة ، ثم ترك الغناء وانصرف تماما للتلحين للآخرين . وأصبح بهذا مؤسسة فنية ضخمة كل شئ فيها يخدم عبد الوهاب ، ولأنه لايعتمد على فنه وحده ، أو ثقافته فقط ، بل يدعمهما بذكاء عملى رهيب ، كانت خطواته كلها محسوبة يتصرف كأنه حاسب إليكترونى : كيف يقبل هذه الخطوة ؟ متى يقبل ، ومتى يعتذر ، ماهى المنطقة العذبة فى صوت عبد المطلب ؟ وأين تكمن الشقاوة المرحة فى صوت شادية ؟ وكيف يظهر النبل الموجود فى صوت فايزة أحمد ؟ وكيف يبتعد عن مناطق الضعف فى صوت عبد الحيلم حافظ ؟ وكيف يصبح مع فيروز رحبانيا يزاحمهم ؟

ولأنه يحب ويكره ويخاف ويشعر أيضا بالغيرة ككل البشر ، فهو يجامل بعض الأصوات ، ويعامل بعضها باستخفاف ، أو لايشعر نحوها بأية عاطفة . فأصحاب هذه الأصوات مجرد زبائن عنده يفصل لهم اللحن ويتقاضى الأجر المطلوب !

هذه الخبرة تعلمها محمد عبد الوهاب من تلحينه لنفسه ، منذ بدأ الغناء قبل

سبعين سنة ، حتى توقف تماماً منذ سنوات ، فقد بدأ صوته مراهقا صداحا ، ثم وصل إلى قمة الشباب والنضج والقوة والعذوبة ، ثم أخذ يهبط فى مرحلة الكهولة حتى وصل إلى مجرد الدندنة فى أغنية " من غير ليه " ، وطول هذه المراحل المختلفة كانت ألحانه لنفسه تساير تطوّرات صوته يوماً بعد يوم ، ومن فهمه لصوته أولا استطاع أن يفهم كل الأصوات الأخرى التى لحن لها ، وهى تزيد عن خمسة وأربعين صوتا ، منهم من أوصله عبد الوهاب إلى القمة ، ومنهم من قضى عليه !

وكانت منيرة المهدية أول مطربة لحن لها عبد الوهاب ، وكانت أيضا أول من وقع فى فخه ، فعندما لحّن لها أوبرا " كليوباترا ومارك أنطونيو " سنة ١٩٢٧ التى قام فيها أيضا بدور البطولة أمامها ، كان هو مطربا وملحنا ناشئا ، وكانت منيرة المهدية سلطانة الطرب التى تتربّع على عرش الغناء . وقد أيقن عبد الوهاب لحداثة سنة أنه لن يستطيع أن يقف أمامها ، أو يجاريها فى نظر الجمهور، فقد كانت تتمتع بشهرة كاسحة ، وكانت تمتلك صوتا قويا له جاذبيته وخصوصيته ، التى يفهمها ملحنوها ، ويحبها عشاقها الكثيرون ، أما صوته هو فمن طبيعة أخرى ، وجمهوره مازال محدودا بالنسبة لجمهور منيرة المهدية ، ولهذا تعمد عبد الوهاب وهو يلحن حوارياته معها أن يظهر جمال صوته ، وأن يضع صوتها فى طبقات ومسارات لحنية تجهده وتظهر مساوئه ، وخرج صوت المطربة العظيمة محشرجا ، وخرج صوته هو جميلا جذابا ، وهذا الملحن الخبير الذى أطاح بعرش سلطانة الطرب ، هو الذى حلّق بأصوات أخرى أقل من صوتها سعة وقدرة .

وهل كان هناك من يتصور مثلا أن يغنى نجيب الريحانى لأول مرة فى العشرينيات ، حين كان يعمل فى فرقته المسرحية ، ثم لحن له فى نهاية الأربعينيات ديالوج " عينى بترف " الذى غناه مع ليلى مراد فى فيلم غزل البنات،

فاستطاع فى هذا الديالوج أن يبرز شخصية الريحانى الفنية ، شخصية المصرى الطيب المجرب الساخر الضاحك الباكى . وفى عدة نغمات تشبه لمسات الفرشاة فى يد رسام عظيم ينطق من خلالها الوجه بكل تعبيراته !

ففى نغمات قليلة وايقاعات لحنية بسيطة جداً ومعبّرة ، مليئة بالتهكم والمرح الحزين غنى الريحانى ، فكان غناؤه معبّرا ومؤثرا إلى أبعد الحدود .

أما فى الاستعراض الغنائى " اللى يقدر علي قلبى " الذى لحنه عبد الوهاب لليلى مراد ، وشكوكو ، وإسماعيل يس ، وعزيز عثمان ، وإلياس مؤدب ، فى فيلم " عنبر " الذى ظهر سنة ١٩٤٨ فقد بلغ عبد الوهاب فيه قمة الذكاء والنضج وأثبت قدرته الفائقة كملحن درامى يفهم الشخصيات ويضع لها الألحان التى تعبّر عنها تماماً ، كما يفعل الكاتب المسرحى فى الحوار الذى يكتبه لأبطال مسرحيته فإسماعيل يس فى هذا الاستعراض ثرى عجوز يعرض على المغنية الحسناء رغبته فى الزواج منها ، وقد عبّر عبد الوهاب عن هذه الشخصية فى المونولوج الذى لحنه له " أهو أنا أهو أنا ، ولاحدّ ينفع إلا انا " ، فالجمـــل قصيرة جدا متهالكة الإ*يقاع ، تصعد درجة ، وتهبط درجتين ، برخاوة وإعياء ، تقدم لنا صورة كاريكاتيرية لهذه الشخصية .

أما عزيز عثمان فموظف بسيط فى الفيلم ، وهو فى الحياة مطرب محدود القيمة ، يحمل تراث أبيه ، الملحن العظيم محمد عثمان ، ولايستطيع أن يدافع عنه لأن إمكانياته الصوتية محدودة ، وهنا يظهر ذكاء ودهاء عبد الوهاب ، فالفيلم يقتضى تقديم هذه الشخصية تقديماً ساخراً يقنع الجمهور بأن هذا الرجل لايصلح للزواج من ليلى مراد التى تنتظر فارس أحلامها أنور وجدى .

ولم يكتف عبد الوهاب بالسخرية من هذا الموظف الغلبان ، إنما سخر أيضا من الموسيقى العربية التقليدية سخرية لاذعة ، وسخر بالتالى من الملحنين والمطربين

المحافظين الذين لايرحبون بألحانه " المودرن " ، فصوّر بالإيقاعات البطيئة ، والنغمات المتشابهة المتكررة المملّة ، تفاهة حياة هذا الموظف ورتابتها ، كما صوّر أيضا تفاهة ورتابة الألحان التقليدية .

وعندما يأتى دور شكوكو ، نرى لحنا يصوّر ببراعة لهجة أولاد البلد وخفة روحهم وشطارتهم من خلال إيقاعات بلدية سريعة وجمل متقافزة خفيفة الدم .

ثم يأتى إلياس مؤدب فيخرج ، عبد الوهاب من لهجة أولاد البلد القاهرية إلى لهجة أبناء الجبل فى لبنان .

لقد تعلم عبد الوهاب هذا الفن من سيد درويش الذى استطاع فى استعراضاته المسرحية أن يصوّر بألحانه الفئات الاجتماعية والشخصيات المختلفة : الموظف - الجرسون - الشيال - الفلاح - العامل - الصعيدى - النوبى - السودانى - الشامى - المغربى - العجمى .

لم يبدأ عبد الوهاب التلحين للمطربين الآخرين فى الخمسينيات أو الستينيات ، وإنما بدأ ذلك منذ أواخر العشرينيات عندما لحن أوبرا "كليوباترا ومارك أنطونيو" لفرقة منيرة المهدية ، كما لحّن فى نفس الفترة للمطرب حامد مرسى ، واستمر يلحن فى الثلاثينيات والأربعينيات للأصوات النسائية التى كانت تشاركه بطولة أفلامه ، والفرق بين المرحلتين أن عبد الوهاب فى المرحلة الأولى التى تبدأ من العشرينيات وتنتهى فى أواسط الخمسينيات ، كان يلحن لنفسه أولا . أما بعد ذلك فقد أصبح يعتمد اعتماداً كبيراً فى تحقيق حضوره الموسيقى على الأصوات الأخرى .

وكانت نجاة على من أوائل الأصوات التى غنت من ألحان عبد الوهاب حين لعبت أمامه دور البطولة فى فيلمه الثانى " دموع الحب " ثم جاء دور ليلى مراد

التى مثلت وغنت معه فى فيلمه الثالث " يحيا الحب " وأول أغنية غنتها له هى "ياما أرق النسيم" وآخر أغنية " يامصر تم الهنا " ، كما غنت له فى أفلام لم يظهر فيها ، منها فيلم " عنبر " وفيلم " غزل البنات " الذى قدم فيه عبد الوهاب أغنيته " عاشق الروح " ، وكانت ألحان عبد الوهاب لليلى مراد وتبنيه لها فى أول حياتها الفنية جواز المرور الذى دخلت به عالم الشهرة .

والقائمة طويلة جدا فبعد نجاة على وليلى مراد تأتى أسمهان التى غنت مع عبدالوهاب أوبريت " مجنون ليلى " فى فيلم " يوم سعيد " ، ونور الهدى التى ظهرت معه وغنت ألحانه فى فيلم " لست ملاكا " ، بالإضافة إلى شادية ، وسعاد مكاوى التى غنت له أغنية مشهورة هى " قالوا البياض أحلى " ، وسعد عبدالوهاب ابن شقيق محمد عبد الوهاب ، وجلال حـرب ، وشكوكو . وعبد الحليم حافظ وأم كلثوم طبعا ، وسمير الإسكندرانى ، وياسمين الخيام ، ومحمد ثروت ، وعلى الحجار ، وإيمان الطوخى .

ومن الذين غنوا لعبد الوهاب مطربات ظهروا قبل أن يغنوا له ، لكن ألحان عبدالوهاب وضعتهم فى دائرة الضوء وزادت من شهرتهم ، كما حدث بالنسبة لليلى مراد ، ومحمد عبد المطلب . وعبد الغنى السيد وعبد الحليم حافظ ، ونجاة الصغيرة ، وشهرزاد . فقد استطاع عبد الوهاب فى ألحانه للأصوات الأخرى (باستثناء أم كلثوم) أن يتفوق على الملحنين الآخرين ، حتى عندما لحن لفيروز استطاع أن يزاحم الأخوين رحبانى وأن يكون رحبانياً بجدارة ، والسبب أن هذه الأصوات كلها تنتمى لمدرسة عبد الوهاب وتدور فى فلكه ، ولهذا انسجمت مع ألحانه واستطاع هو بالتالى أن يتفوق على غيره . وهذا ما لم يحدث مع أم كلثوم .

وهناك أصوات أخرى لحن لها عبد الوهاب ، وأصوات اكتشفها ، ولهذا يسميه بعض النقاد كشاف الأصوات الجديدة ، فهو الذى اكتشف رجاء عبده وقدمها فى

فيلم " ممنوع الحب " الذى لعبت فيه دور البطولة أمام عبد الوهاب ، وغنت ألحانه التى كان لها صدى كبير عند الجمهور ، ومن أشهرها " البوسطجية اشتكوا " و"حبايبى كتير" و " اشهدوا ياناس " ، ومن الأصوات التى اكتشفها أيضا أو أعاد اكتشافها جلال حرب ، ووردة الجزائرية ، ونور الهدى ، وإلى حدّ ما فايزة أحمد التى غنت له " بريئة " و " تهجرنى بحكاية " و " خاف الله " و " تراهنى ".

أما عبد الحليم حافظ ، فقد كانت له مع عبد الوهاب قصة مختلفة . فقد بدأ عبد الحليم فى منتصف الخمسينيات يقدم ألحانا لبعض الشباب لقيت ترحيبا عند الجمهور ،وأشهر هذه الألحان " صافينى مرة و " يامواعدنى بكرة " و "ظالم " و"بتقوللى بكرة" لمحمد الموجى ، وعندما ماسئل عبد الوهاب عن رأيه فى صوت عبد الحليم حافظ فى هذه الفترة قال : " عبد الحليم حافظ مغن وليس مطربا ، إمكانياته الفنية محدودة " .

مع أن أغانى عبد الحليم كانت تجد فى كل يوم مزيدا من المعجبين ، وكانت ألحان الموجى والطويل وبليغ بعد ذلك تنتشر من خلال صوت عبد الحليم فى الإذاعة والسينما ، والتليفزيون بعد ذلك . وهنا وجد عبد الوهاب أن الفرصة قد سنحت ليأخذ هذا الصوت إلى جانبه .

لقد وجدت أغانى عبد الحيم من ألحان الموجى والطويل هذا الصدى الواسع لأنها تنتمى لمدرسة عبد الوهاب ، فلماذا لايدخل المعلم نفسه هذه الساحة ، وخاصة وأن صوت المعلم بدأ يتراجع ، بينما هذا الصوت الشاب الذى يمتلك شيئا متميزا يحبه الجمهور كان يتقدم بسرعة البرق ؟

هذا الشئ الخاص هو الصدق والتلقائية والجمع بين الطابع الشعبى والطابع المثقف . ومع أن إمكانيات هذا الصوت ضعيفة ، ومساحته محدودة لايمكن أن تتخطى المسافة بينه وبين الميكروفون ، فإنه يمتلك هذا الشجن العذب الذى يفتن

الجمهور والذى استغله الموجى والطويل أحسن استغلال فى ألحان تعتمد على الجمل القصيرة والإيقاعات الراقصة والزخارف المحدودة البراقة ، التى تظهر عذوبة الصوت وتبتعد عن كل الأبعاد والدرجات والمهارات التى تحتاج إلى صوت قوى وخبرة عريضة .

هذه هى فى الواقع مدرسة عبد الوهاب ، ولكن تلاميذه زادوا عليه وملأوا ألحانهم بأصوات آلات النفخ الخشبية والنحاسية ، والمدهش أن الجمهور تقبّل هذه الزيادة بالترحيب ، فأصبح من حق عبد الوهاب أن يتقدم ليعلن أستاذيته لهذه المدرسة ، ويلحن لعبد الحليم " إيه ذنبى " و " أنا لك على طول " و " أهواك " و"الخطايا" و " لاتكذبى " .

ولكن هناك أصواتا أخرى لاتنتمى لمدرسة عبد الوهاب ، ومع ذلك فقد لحن لها الموسيقار الكبير فتفوّق فى أحيان كثيرة على الملحنين الأصليين الذين كانوا يلحنون لها من قبل ، ومن هذه الأصوات محمد عبد المطلب الذى غنى لعبد الوهاب " البحرزاد " و " فايت وعنيه فى عنيه " و " يانايمة الليل وانا صاحى " ، وعبد الغنى السيد الذى غنى له " آه م الزمان " و " جبال الكحل " و " أنا وحدى ياليل سهران " .

ونستطيع أيضا أن نضع ضمن هــذه الأصوات فيروز ، التى تنتمى لمدرسة أخرى ، وصحيح أنها قريبة من مدرسة عبد الوهاب ، لكن طابعها الشعبى اللبنانى من ناحية واعتمادها الأكبر على الأساليب المتبعة فى الأغنية الأوروبية الحديثة يعطيانها مساراً خاصاً بها . ومع ذلك استطاع عبد الوهاب أن يتفهم الطابع الرحبانى ، وأن يتقمصه فى الألحان التى غنتها له فيروز ، فظن المستمعون أنها من تلحين الرحبانية مثل " اسهار " و " سكن الليل " و " مر بى ياواعدا " .

ويبدو أن الرحبانية ارادوا أن يردّوا له الجميل فأعادوا توزيع بعض ألحانه

القديمة لتغنيها فيروز ، وهى قصيدة " ياجارة الوادى " وطقطوقة " خايف أقول اللى ف قلبى " لكن فيروز وقعت فى فخ عبد الوهاب الذى وقعت فيه من قبل منيرة المهديـــة ، فقد ظهر صوتها رغم جماله محدودا ومحملا بتبعات لايقدر عليها . والعكس هو ماحدث لعبد الوهاب مع أم كلثوم . عندما أعلنت أم كلثوم سنة ١٩٦٣ أنها ستقدم فى موسمها الجديد أغنية من تلحين عبد الوهاب لم تتوقف الصحف المصرية والعربية عن التعليق على هذا الخبر الذى انتظرته الجماهير العربيـــة أربعين عاماً ، وفـى الخميس الأول من شـــهر فبراير سنة ١٩٦٤ غنت أم كلثوم " أنت عمرى " أول مالحّن لها عبد الوهاب فحققت هذه الأغنية نجاحا جماهيريا كاسحا ، كان من أهم مظاهره إقبال الجمهور على شراء الأسطوانة التى سجــلت عليها الأغنية ، فقد بيع منها ربع مليون نسخة فى الأشهر الأولى لظهورها .

بعد هذا النجاح الأسطورى أخذ اللقاء يتجدد كل عام بينهما حتى بلغ عدد الأغانى التى لحنهّا عبد الوهاب لأم كلثوم عشرة ألحان فى خلال تسع سنوات :

١ ـ أنت عمرى	أحمد شفيق كامل	١٩٦٤
٢ ـ على باب مصر	كامل الشناوى	١٩٦٤
٣ ـ أنت الحب	أحمد رامى	١٩٦٥
٤ ـ أمل حياتى	أحمد شفيق كامل	١٩٦٥
٥ ـ فكرونى	عبد الوهاب محمد	١٩٦٦
٦ ـ هذه ليلتى	جورج جرداق	١٩٦٨
٧ ـ أصبح عندى الآن بندقية	نزار قبانى	١٩٦٩

٨ ـ ودارت الأيام	مأمون الشناوى	١٩٧٠
٩ ـ أغدا ألقاك	الهادى آدم	١٩٧١
١٠ ـ ليلة حب	أحمد شفيق كامل	١٩٧٣

وقد غنت أم كلثوم هذه الأغنية الأخيرة قبل وفاتها بعامين .

إذا تأملنا ألحان عبد الوهاب لأم كلثوم نحس أنه كان فى مسابقة أو مباراة . فهو يضع فى هذه الألحان كل ما اختزنته ذاكرته من الجمل الموسيقية والإيقاعات ، ففيها الألحان التقليدية ، وفيها الإيقاعات الشعبية ، وغناء العوالم ، والإيقاعات الغربية الراقصة والمقدمات والفواصل الموسيقية التى اجتهد فى أن تكون طويلة ، وظهرت فى هذه الألحان آثار من السنباطى وغيره من كبار الملحنين الذين غنت لهم أم كلثوم ، وقد حاول عبد الوهاب أن يوازن بين هذه العناصر المختلفة والمتناقضة ، واهتم بالقفلات الحادة المحكمة التى ينتهى بها كل مقطع ، ويبلغ فيها الصوت ذروة تمكنه وسلطنته ومداه ، وتكتمل الجملة ويعود اللحن من جديد إلى البداية ، أو يبدأ دورة جديدةمن دوراته وهذه هى اللحظة التى يتحد فيها انفعال الجمهور مع انفعال أم كلثوم ، وتضج القاعة بالتصفيق .

هذا من ناحية المادة الموسيقية المستعملة فى هذه الألحان ، أما من ناحية البناء فقد حافظ عبد الوهاب على تقسيم الأغنية إلى مجموعة من العبارات الموسيقية المنفصلة تستعرض إمكانيات صوت أم كلثوم وتنتهى كل منها بقفلة محكمة تثير الإعجاب والتصفيق . كما حرص كملحن على مخاطبة الجمهور مباشرة من خلال المقدمات والفواصل الموسيقية الطويلة التى ملأها ببراعاته المبهرة وجمله الراقصة وتكويناته وزخارفه الآلية التى تقدمها فرقة موسيقية ضخمة تختلط فيها الآلات العربية كالقانون والعود ، والناى ، والبزق ، وآلات الإيقاع الشعبية كالطبلة

والدفوف والصاجات بالآلات الكهربائية كالأورج والجيتار ، وهى آلات تستطيع بإمكانياتها أن تمحو أصوات الآلات العربية كالعود والقانون ، خاصة أنها ليست وحدها فهناك أيضا الأكورديون وآلات الكمان والفيولونسيل والكونترباص وكل هذا الخضم الهائل من الآلات جنده عبد الوهاب ليغنى لحنا مفرداً عادّيا .

ولكن الألحان العشرة التى قدّمها عبد الوهاب ليست بالطبع مستوى واحدا فنحن نجد فى هذا الصخب اللحنى والإيقاعىّ مقامات عربية ، كما نجد بين الحين والآخر جملا عذبة فتتنفس الصعداء كهذه الجملة الجميلة فى قصيدة " هذه ليلتى " التى لحنها عبد الوهاب من مقام الكرد فى آخر بيتين من المقطع الأول :

وديار كانت قديما ديارا ... سترانا كما نراها قفارا

لحن هذا البيت فى نغمات متتالية وبإيقاع هادئ يتدفق كأنه ترتيل أو إنشاد دينى ، يجسّد البكاء على الأطلال ، بكاء عميق ملىء بالعذوبة والشجن ، ثم ينتقل إلى البيت التالى :

سوف تلهو بنا الحياة وتسخر ... فتعال أحبك الآن أكثر

وهنا يقفز اللحن ويثور فى جمل غاية فى المرح والفرح والأمل . وفى هذا اللحن نرى لمحـات من أغانى عبد الوهاب التى غناها فى العشرينيات والثلاثينيات ، ونرى فيها أيضا لمحات من الأغانى التى غنتها أم كلثوم القديمة ، خاصة هذه الأبيات :

وحديث فى حبنا لم نقلـــــه ... أوشك الصمت حولنا أن يقوله

ياحبيبى وأنت خمرى وكأسى ... ومنى خاطرى وبهجـــة أنسى

بهذا المقطع يرجع عبد الوهاب بصوت أم كلثوم إلى صباه ويرجع بنفسه إلى فتوته وتمكنه .

وفى الحقيقة لم يقدم عبد الوهاب شيئاً جديداً فى الألحان العشرة التى قدمها لأم كلثوم . ومن المؤكد أننا نجد فى هذه الألحان ذكاء عبد الوهاب وحيله ، كما نجد فيها لمحات كثيرة من شخصية أم كلثوم ، مع أن ذكاء عبد الوهاب قد خانه فى أكثر ألحانه لأم كلثوم ، ولهذا لم نشعر أبدا أننا أمام أى إضافة جديدة .

****

حملة ضد ..
عبد الوهاب

ذهب أحد الصحافيين إلى عبد الوهاب وسأله :

ـ يتهمونك بالقرصنة الموسيقية ؟!

وقد رد عبد الوهاب على هذا السؤال ردا هادئا فقال :

ـ اتهامى بالقرصنة الموسيقية وجهة نظر!! والواقع أن رد عبد الوهاب ردّ دقيق موفق ، ففيه قدر كبير جدا من الثقة بالنفس والموضوعية يدفعنا إلى إعادة النظر فى التهمة . ويفرض علينا أن نحدد بالضبط ما نأخذه على عبد الوهاب ، فهناك فرق كبير بين التجديد والتشويه ، وبين السرقة والاقتباس .

والتهمة فى الحقيقة ليست جديدة ، فمنذ أواخر الأربعينيات حتى اليوم لم تهـــدأ الحملة على عبد الوهاب ، ولم يكف الصحافيّون والنقاد عن اتهامه بالسرقة . وردود فعله هو لم تكن واحدة . فى البداية كان يتجاهل ماينشر ضده فلما اشتدت الحملة عليه وشارك فيها كتاب كبار من أمثال محمد التابعى

ومصطفى أمين ، وترددت أصداؤها فى الصحف المصرية " كالأخبار " و " الأهرام " و " آخر ساعة " و " الكواكب " و " الجيل الجديد " و " صباح الخير " ، خرج لأول مرة من صمته واتهم نقاده بمحاولة هدم الموسيقي العربية وتحطيم أعلامها ، وقال إن هذه الحملة لايمكن أن تستفيد منها إلا إسرائيل .

ومن الواضح أن ردّ عبد الوهاب هنا ردّ ضعيف يتهرب من مواجهة التهمة ، بتخويف النقاد وطلب حماية الدولة .

وهذا يدل على أن الحملة أثرت على عبد الوهاب وأفقدته السيطرة على أعصابه ربما لأنها اتسعت أكثر مما يجب ، ولأن التهمة لم تنشر فى شكل وجهة نظر . وإنما أخذت شكل الحرب المعلنة عليه من دار صحفية ضخمة هى دار " أخبار اليوم " التى كانت تضم عددا من كبار الكتاب اشتركوا فى الحملة وقادوها من صحيفتهم اليومية إلى مجلاتهم الأسبوعية . فكانت النتيجة أن شاركت فيها بقية الصحف المصرية . وكان المقصود حسب مابدا لعبد الوهاب هو هدمه وليس مجرد نقده أو التعبير عن وجهة نظر فى ألحانه .

ولو راجعنا الصحف المصرية فى الخمسينيات لوجدنا أن عبد الوهاب كان معذورا بعض الشئ فالمقالات التى نشرها التابعى ضد عبد الوهاب فى " أخبار اليوم " تشير إلى عبد الوهاب وتتهمه بالسرقة من الموسيقى الغربية الكلاسيكية دون أن يذكر فيها التابعى اسم عبد الوهاب ، وهذا أسلوب لايتفق مع النقد الموضوعى ، لأن عدم ذكر الاسم يمنع عبد الوهاب من مناقشة التهمة ، وربما كان يدل على أن دوافع التابعى ليست فنية تماما ، وأن هناك أسبابا شخصية جعلته يلجأ إلى هذا الأسلوب الذى يرمى إلى تأليب الرأى العام على عبد الوهاب دون أن يعطيه فرصة الردّ أو المناقشة ، ثم أن الحملة التي وجهت ضد عبد الوهاب بدت وكأنها هجوم شامل . شاركت فيه كل صحف " أخبار اليوم " التى سخّرت كل

إمكانياتها للنيل من الموسيقار الكبير ، فبعد أن نشر التابعى مقاله الأول انضم إليه مصطفى أمين واستمرت الحملة عدة أسابيع ، بل عدة سنوات ، فقد تجدّد الهجوم فى الستينيات ودخله إلى جانب كتاب " أخبار اليوم " عدد من النقاد المصريين واللبنانيين منهم الدكتور يوسف شوقى وهو أستاذ علوم وباحث موسيقى ومؤلف أيضا له محاولات فى تطويع الأشكال الأوروبية للموسيقى العربية . ومنهم جورج إبراهيم الخورى وهو صحفى لبنانى من المعجبين بعبد الوهاب ، وقد شارك فى الحملة ضده بكلمة نشرها فى مجلة " الشبكة " وقال فيها أن عبد الوهاب يظل فى مأمن من الوقوع تحت طائلة قانون العقوبات لأنه لايسرق الموازير الأربعة الكاملـــة التى يحاسب عليها قانون المؤلفين والملحنين وناشرى الموسيقى فى باريس ، بل يكتفى منها بمازورتين أو ثلاثة أو أربعة إلا الربع والشاطر يكمش .

أما الدكتور يوسف شوقى فقد أضاف أن عبد الوهاب لايسرق فقط من الموسيقى الغربية ، بل أيضا من الموسيقى العربية ، وخاصة ألحان سيد درويش ، ويبدو أن مصطفى أمين كان يحس أن القراء يشمون رائحة عداء شخصى فى هذه الحملة ، ولهذا رأيناه يحاول الرد على هذا بتذكير الناس أنه هو والتابعى من أوائل الصحفيين المعجبين بعبد الوهاب والذين تربطهم به صداقة قوية ، والدليل على هذه الصداقة السهرات التى كانوا يلتقون فيها بعبد الوهاب ويستمعون فيها إلى أغانيه ، كما كانوا يستمعون معه إلى بعض أعمال المؤلفين الأوروبيين فيفاجأون بعد ذلك بأن عبد الوهاب قد " لطش " بعض الجمل من هذه الألحان ووضعها فى ألحانه .

يقول مصطفى أمين : " أذكر أننى فى عام ١٩٣٠ كنت مع الأستاذ التابعى عندما ذهب إلى محل اسطوانات واشترى اسطوانة " أغنية نهر الفولجا " ، لشليابين . وجاء عبد الوهاب ذات ليلة إلى بيت التابعى وسمع معنا الاسطوانة ،

وقال للتابعى : أريد هذه الاسطوانة ، وأصر على أن يأخذها معه ، وبعد أسابيع سمعنا أغنية عبد الوهاب الجديدة " النيل نجاشى حليوة واسمر " ونقل عبد الوهاب اللحن من نهر الفولجا وجعله لحنا عن نهر النيل السعيد ، ولم يهتم باختلاف جو وادى النيل عن جو روسيا ، فعبد الوهاب لايهتم كثيرا بعلم الجغرافيا وتقويم البلدان ، ولم أقل يومها شيئا ، لأننى اعتبرت أن عبد الوهاب نقل لحنا روسيا شعبيا إلى اللغة العربية كما أنقل أناكتاب الجغرافية عن اللغة الروسية " .

والسؤال هو لماذا سكت التابعى ومصطفى أمين عن سرقات عبد الوهاب سنة ١٩٣٠ ، وأعلنا عليه الحرب بعد ذلك ، والجواب باعتراف مصطفى أمين أنهم كانوا أصدقاء فى الماضى ولم يعودوا أصدقاء الآن !!

والسؤال الأهم هو هل تسمح ثقافة التابعى ومصطفى أمين الموسيقية بالحكم على هذه المسألة ؟ وهل يستطيع كاتب مثقف يتذوق الموسيقى لكنه لايعرف شيئا عن أصولها أن يميز بين التأثر والاقتباس ، وبين السرقة والنقل ؟

الحملة انتقلت بعد ذلك إلى خارج مصر . فقد نشرت بعض الصحف المغربية بيانا صدر عن منظمة اليونسكو يشير إلى سرقات عبد الوهاب من الموسيقى الغربية ، وقد جاء فى هذا البيان : أن أغنية عبد الوهاب "" أحب عيشة الحرية " تحتوى على جمل من السيمفونية الخامسة لبتهوفن ، وأن أغنية " ياللى نويت تشغلنى " فيها من " لادونا موديل فريدى " وفى أغنية " أهون عليك " ، جمل من الفصل الثالث من " أوبرا عايده " ، وفى أغنية " يادنيا ياغرامى " جمل كاملة من أغنية " شراب " الروسية الشهيرة التى استخدمت كلحن أســاسى فـــى فيلم " نينو تشكا " الذى لعبت دور البطولة فيه جريتا جاربو ، وفى "الحبيب المجهول " جمل من أنشودة " سيجفريد " لفاجنر ، وفى " سجى الليل " جمل من " سحر الشرق " لكاسيو ، وفى " الجندول " جمل من شهرزاد رمسكى كورساكوف وفى

أغنية " القمح " جمل من " كسّارة البندق " لتشايكو فسكى ، وفى أغنية " ياللى بتنادى ألـيفك " جمل من السيمفونية الناقصة لشوبرت ، وفى أغنية " الميه تروى العطشان " جمل من حلاق أشبيلية لروسينى .

ومن المؤكد أن عبد الوهاب قد تأثر بالكثير من الألحان و المؤلفات الأخرى التى استمع إليها لمؤلفين عرب وغربيين ، وأن هذا التأثر ظهر فى ألحانه ، لكن التحليل يثبت أولا أن هذا التأثر موجود فى بعض أغنيات عبد الوهاب وليس فيها كلها . وعبد الوهاب لحن مئات الأغنيات ، لكن الذين يتهمونه بالسرقة لايشيرون إلا لعدد قليل من ألحانه ، ويتحدثون عن جمل محدودة لا عن ألحان كاملة .

ثانيا : عبد الوهاب خرج من تراث موسيقى لم يكن يعرف " التدوين " ، وكان الملحنون العرب يعتمدون على الحفظ والسماع وبالتالى كانت ألحان القدماء تختلط بألحان المحدثين .

ثالثا : كان عبد الوهاب فى محاولاته الدائبة لتطوير الموسيقى العربية وتجديدها ، واقعا تحت تأثير الموسيقى الغربية ومن الطبيعى أن تتأثر ألحانه بها .

وأخيرا فإن الجمل التى يشير إليها النقاد والتى يتهمون عبد الوهاب بسرقتها دخلت فى نسيج آخر مختلف تماما عن النسيج الأصلى . ولهذا لا تنطبق عليها صفة السرقة . والدليل على هذا أن غالبية المستمعين العرب يتذوقون ألحان عبدالوهاب ، ولايتذوقون الألحان الغربية التى يقول بعض النقاد أن عبد الوهاب سرق ألحانه منها .

ونأخذ مثلا أغنية " ياللى نويت تشغلنى " التى تأثر فيها عبد الوهاب بأوبرا "ريجو ليتو" لفيردى . لقد أخذ عبد الوهاب الجملة الأساسية من الفصل الأول فى هذه الأوبرا . وهى من مقام صول ماجير ، وطوّرها فى جمل أخرى من مقام العجم

الذى يقابل المقام الغربى . ثم وضع عبد الوهاب لحنه فى إيقاع ٢/٤ بدلا من الإيقاع الذى استخدمه فيردى وهو ٣/٤ ، ليتوافق مع التقطيع العروضى للجملة الآتية " ياللى نويت تشغلنى " واستمر فى بقية اللحن على هذا الأساس ليقدم فى النهاية أغنية عربية تختلف كل الاختلاف عن الأوبرا الإيطالية . وهكذا نجد فى بقية الألحان المشار إليها ، لا أريد أن أنفى بالطبع أن الأثر الغربى ظاهر فى بعض ألحان عبد الوهاب ، لكن هذا لايبرّر التقليل من شأن هذه الألحان ، ولايكفى لإطلاق تهمة السرقة على كل ما قدّمه عبد الوهاب وهو تراث ضخم . وعبدالوهاب فى النهاية ملّحن قدير ورائد لمدرسة سيطرت على الموسيقى العربية سيطرة كاملة خلال الخمسين سنة الماضية ، وكان لها أثر كبير فى بلورة الذوق العربى . وإذا كان قد اقتبس من غيره بعض العناصر فهى لاتذكر قياسا إلى عمله الضخم الرفير .

******

مع عبد الوهاب ..
فى باريس

المرة الأولى التى رأيته فيها كنت طفلة صغيرة . صحبنى أبى لأراه بمناسبة عيد من الأعياد . كان عبد الوهاب فى ذلك الوقت فى قمة مجده ، وكان فى حوالى الخامسة والأربعين ، وقد اعتاد فى العيد أن يدعو أصدقاءه ومعارفه . وكل ماعلق بذاكرتى من هذا اللقاء أنه أعطانى (شلن فضة) ، وعلق أبى على ذلك غامزا كرم عبد الوهاب " دى معجزة من معجزات العيد " .

رأيته للمرة الثانية قبل عشر سنوات ، فى باريس ، ولم يزل فى قمة مجده ، ولايبدو أنه تجاوز السبعين ، فمازال محتفظا بأناقته وحضور ذهنه وعذوبة صوته . وكان يحتل مع زوجته السيدة نهلة القدسى جناحا فى فندق الكونتيننتال ، وهو فنـــدق كلاسيكى قريب من ميدان الكونكورد الذى تتوسطه المسلة المصرية الشهيرة ، ويقضى وقته فى الاستجمام واستقبال الأصدقاء والمعجبين والصحفيين والصلاة ، وربما فى التلحين أيضا . لكن فى صمت .

وقد أجريت معه ثلاثة لقاءات الأول لعرض الأسئلة والثانى للإجابة والثالث

للمراجعة ، إنه شديد الحرص على كل كلمة تنشرعنه .

واحترت . هل أكلمه كباحثة ، أم أكلمه كصحفية ووجدت خير الأمور الوسط ، كان فى خاطرى شريط طويل من الذكريات والقضايا والمشاكل الفنيـــة ، وما أحببت أن أكون معه ناقدة فالنقد لايستلزم الكلام مع الفنان ، ويكون النقد مع العمل وفضلت أن أستمع إليه أنا والقراء .

قلت لعبد الوهاب : يمكن تقسيم حياتك الفنية إلى ثلاث مراحل : الأولى يمكن تسميتها المرحلة الكلاسيكية التى حافظت فيها على الأشكال الغنائية التقليدية مثل الدور ، الموشح ، القصيدة ، الطقطوقة . مع الاستعانة بالتخت التقليدى وإن لم تخل من تجديد يظهر فى التعبير العاطفى الجيّاش والصريح ، وفى التأثر بالأداء الأويرالى.

والمرحلة الثانية يمكن تسميتها المرحلة الرومانتيكية أو التعبيرية وفيها ابتعدت عن الأشكال التقليدية واتجهت إلى التصوير والتعبير عن العواطف الذاتية معتمدا على نصوص (فصحى وعادية) لشعراء رومانتيكيين (على محمود طه - إيليا أبو ماضى - أحمد فتحى - إبراهيم ناجى - كامل الشناوى - بشارة الخورى - محمود حسن إسماعيل ، إلى جانب بعض قصائد وأزجال شوقى .

وأخيرا المرحلة الثالثة والأخيرة وهى مرحلة الأغنية الخفيفة التى بدأت بأغانى الأفلام واستمرت حتى الآن سواء فى الألحان التى تغنيها بنفسك أو يغنيها مطربون آخرون .

قال :

- المرحلة الأولى (الكلاسيكية) اقتصرت على الأشكال التقليدية وبدأت فى رأيى بقصيدة " ياجارة الوادى " وفى هذا الوقت لم يكن الكلام العربى أو القصيدة

العربية يقال بأداء غير إيقاعى ، كان يجب أن يكون الأداء موقعا ، أما الأداء المناسب بدون إيقاع واضح فلم يكن موجودا فى ذلك الوقت . كانت القصائد تغنى على إيقاع الرق أو أى آلة نقرية ، وقد لحنّت على سبيل المثال من هذا اللون التقليدى من الوجهة الإيقاعية وليس من الوجهة التلحينية . القصائد التالية : (ياجارة الوادى) و (علموه) و (تلفتت ظبية الوادى) و (ياناعما رقدت جفونه) لكن فى هذه الفترة ويمكن قبلها ، كان هذا الشخص الذى اسمه محمد عبد الوهاب بيحاول القيام بثورة لم تختمر بعد ولم تنضج النضوج الكبير والدليل على هذا قصيدة لأحمد رامى يقول فى أولها :

على غصون البان

عصفورتان

تتناجيان

بأعذب الألحان

هذه القصيدة أدّيتها بطريقة تختلف عن الطريقة القديمة التى كانت متبعة قبلى وتختلف كذلك عن أدائى للقصائد السابقة كقصيدة (ياجارة الوادى) أو (تلفتت ظبية الوادى) . الأداء فى قصيدة رامى تصويرى أو تعبيرى يعنى أداء للمعنى يختلف تماما عن الأداء التقليدى . كان موقعا ومع ذلك فالتعبير نفسه والطريقة نفسها ، واللحن نفسه كان مغايرا تماما لألحان القصائد القديمة أو التقليدية . هذه المرحلة التى أطلقت عليها المرحلة الكلاسيكية أو مرحلة الاحتفاظ بالأشكال التقليدية التى وصلت إلينا من الملحنين قبلنا . مثل : عبده الحامولى ، وداود حسنى ، ومحمد عثمان وأخرين .

* معنى هذا أن بدايات المرحلة الرومانتيكية كانت موجودة فى قلب المرحلة

الأولى ـ طبعاً المرحلة الأولى ظهرت فيها محاولات تدل على أن هذا الرجل " عايز يقول حاجة ما قالهاش لسّه لكن حيقولها " وقصيدة رامى كانت مجرد بداية للمرحلة الجديدة " اللى بتسميها " رومانتيكية . وفى الحقيقة أنا أعتبر هذه المرحلة هى مرحلة الغناء الحديث غير المتقيد بالإيقاع التقليدى للموسيقى العربية والذى يؤدى فى الغناء التقليدى بالطبلة أو الرق أو أى آلة من الآلات التى تضبط الإيقاع وأصبحت تؤدى بدون هذه الآلات .

هذه المرحلة تتميز بأنها مرحلة التعبير وتلحين الجملة بدلا من تلحين الحروف كما كان يحدث فى الأغانى القديمة ، يعنى مثلا إفرضى أنى لحنت "يا ما ناديت" على الطريقة القديمة . كان ممكن جدا ألحن " يا " لوحدها وأستمر فى أدائها لحظات طويلة " يا " يا " يا " ثم ألحن مابعدها وهكذا . فى هذه الطريقة الجملة لم تكن تصل إلى الآذن كاملة المعنى إلا على مراحل أو بعد فترة . أما فى " الجندول " وقبلها من " أعجبت بى " أصبحت ألحّن الجمل وأجعل اللحن يعبّر عن المعانى العاطفية . نجد مثلا فى " الجندول " إنك لوقرأت القصيدة أو قرأها أى شخص آخر لقال " أين من عينى هاتيك المجالى " كما غنيتها أنا ، لكن الفرق أن قراءتى أنا للجملة غناء وقراءة غيرى قراءة عادية . فى اللحن ده خليت الجملة تتلحن وتروح للأذن مرة واحدة كاملة المعنى . وعلى غرار " الجندول " نجد " كليوباترا " و" الكرنك " .

* أظن أن هذا التطوّر ظهر فى المونولوج قبل أن يظهر فى القصيدة ؟

ـ طبعا حصل فى المونولوج تطور كبير ونجد ذلك واضحاً جداً " فى الليل لما خليّ " وهذا أول مونولوج يكاد يكون الغناء فيه أوبرالى وكذلك فى " أهون عليك" والكلام فى هذه المونولوجات دارج إنما الأداء أوبرالى .

* كيف تفسر قبول المستمع العربى فى ذلك الوقت لهذا التجديد ؟

- بالنسبة للأذن العربية لم يكن هذا الأداء يعتبر غناء لأنه لم يكن مجرّد طرب لكنه كان تعبيرا . والأذن العربية قبلت هذا التجديد لأنى لم أنس الطرب ، ولم أنس الأذن الشرقية . كنت أراعى الأذن العربية وأحاول إرضاءها إلى جانب التجديد . يعنى مثلا إذا كان من الضرورى أن تكون جملة " أين من عينى هاتيك المجالى " تصويرية أو تعبيرية فبالإمكان أن أعطى الأذن العربية فرصة للراحة والطرب فى جملة " أنا من ضيع فى الأوهام عمره " لم أكن أغالى فى معاكسة الأذن العربية حتى لاتهرب منّى وكنت بين الحين والآخر أعطيها ماتحبّه أو ماتستسيغه .

* أعتقد أن هذه المحاولة فرضت نفسها على الجو الموسيقى وبدأ الملحنون يسيرون على نفس الدرب ؟

- بعد هذه المحاولة لم يعد الغناء مجرد طرب لكنه أصبح تعبيرا ولم يعد ضروريا أن يكون اللحن من أوله لآخره على إيقاع واضح بحيث أن المستمع يقدر يمسك الوحدة أو يضبط الإيقاع برجله أو بيده مع النقرات التى يسمعها من الطبلة أو من الدف أو من أى آلة إيقاع أخرى .

* وماذا بالنسبة لمرحلة الأغانى الخفيفة التى بدأت فى رأيى منذ اشتغالك بالسينما ؟

- فى أثناء المرحلة التعبيرية التى تكلمت عنها من قبل بدأت أظهر فى السينما ، وكانت أفلامى بالطبع أفلام غنائية فاضطررت أن ألحن أغانى خفيفة أو صغيرة لأن الفيلم لايحتمل أكثر من هذا . لايمكن للأغنية أن تستمر نصف ساعة والفيلم كله لايزيد عن ساعتين . يعنى لوعملت أربع أغانى انتهى الفيلم كله . لهذا كان يجب ألاّ تزيد الأغنية عن ثلاث أو أربع دقائق مثل : " انسى الدنيا وريح بالك " أو " بلاش تبوسنى فى عنيه ، أو غيرها من أغانى الأفلام .

* بهذه المناسبة أظن أنك أول من أدخل فى الأغنية وأثناء سير اللحن الحوار أو الكلام الدارج كما فى أغنية " حكيم عيون " التى غنيتها مع راقية إبراهيم : " عشان تحرّمى تاكلى جلاس ، وتدوبى فى قلوب الناس " .

ـ هذا الأسلوب ماكنش موجود فى الغناء العربى ، ماكانش المغنى يتكلم أبدا . كان يغنى ... بس . أنا اتكلمت . وتوفيق الحكيم قال لى على عهدته أن دى أول مرة يوضع فيها الكلام العادى على موسيقى قبل الأوروبين مايعملوها بوقت طويل .

آلات غربية لأول مرة :

* فى هذه الفترة أيضا تلاحظ بعض التأثيرات من الموسيقى الغربية سواء كان ذلك فى الآلات أو فى أسلوب الأداء ؟

ـ فى هذه الفترة فترة الأغانى القصيرة . أدخلت الهارمونى بعدما أدخلت الآلات الغربية على الموسيقى العربية فى أغنية " فى الليل لماخلى " أدخلت الفيولونسيل والكونترباص . والكاستنيت ، وفى أوبريت " مجنون ليلى " التى غنيتها مع أسمهان فى فيلم " يوم سعيد " أدخلت الهارمونى والألحان عزفتها أوركسترا هارمونى بآلات غربية كالأوبوا . والكلارينيت ، والترمبيت ، والفلوت . الخ هذه كانت تجربة مهمة لإخضاع الألحان العربية للهارمونى وتأديتها بآلات الأوركسترا الغربية . وبعد هذه التجربة ، بدأت أدخل الألات الغربية فى الأغانى الخفيفة المونولوجات ، فى كل أغنية أجرب آلة جديدة . فمثلا أدخلت فى سنة ١٩٣٠ الأكورديون فى أغنية " مرّيت على بيت الحبايب " يعنى قبل خمسين سنه، فى " الحبيب المجهول " أدخلت الأوبوا ، مع أن هذه الأغنية مونولوج خفيف وفى "لأ مش أنا اللى ابكى" من ٢٥ سنة أدخلت الأورج . والأكورديون الذى أخضعته

لربع المقام لأول مرة فى تاريخ الموسيقى العربية فى " قالوا لى هان الودّ عليه " .

* عندما أدخلت هذه الآلات الغربية التى لم يكن لها وجود فى الموسيقى العربية ، ماذا كانت ردود الفعل ؟

فى الحقيقة كانت هذه الخطوات فيها كثير من الإقدام والمخاطرة .

والبداية دائما صعبة فعلا قالوها لى : أنك تفسد الموسيقى العربية وتدخل آلات غير مستساغة ، والحقيقة أنى كنت أختار آلات رقيقة وحلوة . وقد ثبت بالتجربة أنها مستساغة جدا فى الأذن العربية بدليل أنها الآن أصبحت لابد منها فى كل فرقة . الجيتار مثلا . الجيتار ـ دخلته من ٤٢ سنة أو حتى ٤٤ سنة فى أغنية " انسى الدينا وريح بالك " .

* وماذا عن التأليف الآلى أى الموسيقى الخالصة ؟

ـ لم تكن موجودة فى موسيقانا موسيقى مصرية أو عربية خالصة أى موسيقى بلا كلام . كان هناك البشرف لكن البشرف موسيقى تركية وصلتنا من خلال الأتراك زى بشرف عثمان بيه أو جميل بيه . بدأت أعمل قطع موسيقية خالصة فى الوقت الذى كان لا يمكن بيعها لشركات الأسطوانات أو تقديمها فى الحفلات لأن شركات الأسطوانات فى ذلك الوقت عايزة الأصوات ، عايزة صوت محمد عبدالوهاب . وكذلك لايمكن تقديم موسيقى فقط فى الحفلات ، بدأت أولا بقطعة اسمها " فانتازى نهاوند " ثم قطع أخرى منها بنت البلد ... الخ ، حتى أصبح هذا عادة وأصبح كل موسيقى يقدم قطعا من هذا النوع .

* فى أغنية " القمح " من فيلم " لست ملاكا " نلاحظ أن الكورال لعب دورا هاما فى هذا اللحن .

ـ هذا صحيح فى هذا اللحن عملت كورال على مستوى علمى فنى صحيح . فى

الغناء القديم كان الكورال لاقيمة له " شوية جماعة غير متعلمين شغلتهم الرد على المغنى فكان لازم تنظيف الكورال " لأنه يلعب دورا خطيرا جدا ولابد أن يكون له حضوره ومقامه فى الأغنية .

* وألحانك لنزار قبانى وكامل الشناوى ؟

- ألحانى لقصائد نزار قبانى بدأت مرحلة التعبير الفنى المطلق مع أغنية "أيظن" كان كل ما أرجوه أن تعلو القيمة التعبيرية للأغنية ، لحنا وكلاما . تعلو على أى قيمة أخرى . وفى هذه المرحلة لحنت قصائد نزار و " لاتكذبى " لكامل الشناوى كما لحنت فيها أيضا الأغانى الموضوعية يعنى الوصفية التى تتكلم عن موضوع له أول وله آخر ، ولا تكتفى بالتعبير عن العواطف كأغنية " ساكن قصادى " وكذلك " لاتكذبى " وهى أيضا قصة .

مع أم كلثوم :

* أين تضع إذن ألحانك لأم كلثوم ؟

- هذه مرحلة مستقلة تماما . وهى مرحلة اعتمادى على أم كلثوم فى توصيل الموسيقى إلى الجمهور لا ألحان الكلمات فقط . وإنما الموسيقى الخالصة أيضا إلى جانب ألحان الكلمات . حاولت أن أقدم للناس عن طريق أم كلثوم أكبر مساحة من الموسيقى ولوحسبت الزمن الذى تستغرقه مقدمة أى لحن من ألحانى لأم كلثوم لوجدت أنه لايقل عن خمس أو ست دقائق وكذلك موسيقى الفواصل التى تسبق كل مقطع . نستطيع أن نقول أن مساحة الموسيقى فى هذه الألحان زادت كثيرا بالنسبة لما كان يحدث قبل ذلك وخاصة فى أغانى أم كلثوم ، يعنى الأغنية التى تستغرق نصف ساعة . أو ثلاثة أرباع الساعة مثل " أنت عمرى " أو " أمل

حياتى" فيها موسيقى بدون غناء تستغرق ربع ساعة على الأقل ، طبعا هذا كان بفضل أم كلثوم وشخصيتها واحترام الناس لها . لأن الجمهور يعرف حدود أدب الاستماع إلى أم كلثوم وينتظرها ، فانتهزت هذه الفرصة لأقدّم له موسيقى ، وأحصل للموسيقى على مساحة لم تكن لها من قبل فى الأغنية ، والآن أصبح كل الملحنين يمشون على هذه الطريقة والمسألة فى الحقيقة ليست لأن الموسيقى أفضل من الغناء فالغناء أيضًا موسيقى ، لكن المسألة فى أن تكون الأغنية عملاً متكاملاً ، وألايكون الإعجاب بالصوت مانعاً من تأليف اللحن كما يجب واحترام أجزائه سواء كانت موسيقى آلية أو موسيقى مغناة الآن أصبحت الموسيقى علامة مميزة للأغنية يعنى يمكن معرفة الأغنية عن طريق المقدمة أو موسيقى الفواصل بعد أن كانت الموسيقى لاقيمة لها فى الأغنية . أنا حطمت عبودية الناس للصوت البشرى .

* لكن هل توافقنى على أن بعض هذه الخطوات ظلّ محصوراً فى بعض الألحان ولم تنتشر أو تستمر مثل الهارمونى مثلا ، فحتى الآن لانستطيع أن نقول أنها أصبحت عنصرا أساسيا فى تأليف الموسيقى العربية ؟ .

ـ لقد استعملت الهارمونى كاملة فى أغان كثيرة جدا ، مثلاً فى " أنا والعذاب وهواك " وهذه أغنية تؤديها أوركسترا أوروبية كاملة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى (قابلته وياريت ما قابلته) أوركسترا غربى وتوزيع غربى بالقدر الذى تستسيغه الأذن العربية .

* كيف تتصور حدود الاستفادة من الهارمونى فى موسيقانا ؟

ـ أرى دائما أنه علينا عندما نلجأ إلى الهارمونى أن نختار وألاننقل كل ماتعلمناه . يجب أن نضع فقط مانحتاج إليه . يعنى أنت تعلمت كثيرا وغيرك تعلم فى البلاد التى أنجبت موزار وبتهوفن وتعلموا على موسيقى هؤلاء الفنانين

الكبار تعلموا الهارمونى الذى يصلح لتأليف مثل هذه الموسيقى وليس من المعقول أن يطبقوا ما تعلموه فى دراستهم لبتهوفن مثلا على مونولوج عربى . مستحيل . لايمكن أبدا .. فيه تفاوت كبير بين السيمفونية والأغنية ، وبين الجملة والجملة ، وبين الأذواق الأوروبية والأذواق العربية ، ولكن بعض الشباب الذى تعلم فى أوروبا يريد أن يضع ما تعلمه فى الأغنية ، فتجدينها محشوة بأشياء لا نستسيغها .بالنسبة لى أنا أضع من الهارمونى مايتفق مع اللحن الذى أؤلفه كموسيقى عربى .

أزمة الموسيقى :

* ماهو تفسيرك للأزمة التى تعانى منها الموسيقى والأغنية الآن ؟

- " مفيش شك فى أن فيه أزمة "، هذه الأزمة لها مسببات - أولا السرعة .. زمان كان النبض هادئ وكان إيقاع الحياة هادئ والفن " مش " سرعة . الفن هدوء وتأمل يعنى لوقلنا الفن بطئ أم سريع ؟ أقول الفن بطئ لأن الإيقاع محتاج لوقت ، وعامل السرعة الآن عامل ضار ومخل يعنى زمان كنت أنا مثلا " معملش " فى السنة إلا أغنيتين ، وكنا نشتغل فى كل أغنية سنة ، والآن لم يزد عدد الملحنين كثيرا وقاعدة المستمعين عرضت ، ووجد وسط آخر يختلف عن الأوساط القديمة فى التذوق والاستماع . القاعدة العريضة حلت محل الصفوة أو بمعنى آخر اشتركت مع هذه الصفوة جماهير أخرى تمكنت أن تذهب إلى الحفلات وتقتنى الكاسيت فأصبح لازم يزيد عدد الأغانى لتغطية حاجات المستمعين ، بذلك أصبح الملحن الذى كان يلحن أغنيتين أو ثلاثة فى السنة يلحن عشرة ، فكيف يتأتى له أن يجيد ؟ ولذلك فالأغنية تعانى من هذا المناخ غير الصحى .

* نلاحظ هذه الأيام وجود أصوات كثيرة تتميز بالفقر وقلة الإمكانيات .

ـ العلم له محاسنه وله أضراره .. فالميكرفون سهل للمغنى أن يقعد فى غرفة يسّمع صوته لمليون ، لكنه أيضا أضر بهذا المغنى الذى كان لازم يتعب ويربى صوته ويرضى الناس ويسعى إليهم من قرية إلى قرية ومن بلد إلى بلد ويتعلم منهم ويتقن فنه ويغنى من غير ميكروفون ويستطيع أن يسمع هذه الجماعات كلها . هذا المغنى لم يعد فى حاجة إلى ذلك كله . الآن الميكروفون سَهَّلَ كل شئ . كان زمان الشعب هو مدرسة المغنى . أنا لما أنزل للشعب ، للجمهور ، وأغنى أتعلّم وأحصل على خبرة جديدة فى كل لقاء . هذه المدرسة . مدرسة الشعب أو الجمهور لم يعد لها وجود . أصبحت غرفة تدخل فيها أية مغنية تسمع صوتها " زيها زى أم كلثوم وتفتكر أنها زى ما سمعت صوتها لمئة مليون خلاص بقت أم كلثوم . لا .. مش كده الفن أبداً . الفن هواالإبداع والدراسة والهواية المستمرة مش المهم إن الإنسان يبدأ هاويا لأ المهم ينتهى هاويا " .

* هل يمكن فى هذه الظروف التى شرحتها أن أسألك عن سبب غياب فن الأوبرا والمسرح الغنائى فى مصر ؟

ـ فى تصورى أنه من الأسباب الأساسية لترقية الفن وجود الأوبرا " لازم الأوبرا" لأن الأغانى التى تغنى فى " التياترات " أو " الكباريهات " والنوادى الليلية أو البيوت " هتكون فى إيه " إلا فى الحب والعواطف الدارجة يعنى ليس معقولاً أن يذهب المغنى إلى " فرح " ويغنى أغنية حزينة مثيره للهموم يقف أمام عريس وعروسة فى فرح ويغنى فى المشاكل والموضوعات الاجتماعية ؟

طبعا لا.. سيغنى أغنيات عاطفية فى الفرح و " افرح ياعريسنا وحاجات من هذا القبيل " ، لكن الأوبرا أو المسرح الغنائى شئ مختلف .. إفرضى أن هناك رواية فيها عامل يضرب بالمطرقة على الحديد وهو يصهره ويغنى على الرزق ،

على القوة . هذا الكلام يمكن هضمه فى رواية ومن هذه الشخصيات وضمن هذه المواقف ، وانتى كمستمعة تشعرى أن كل شىء موضوع فى مكانه . لكن عندما تكونين مثلا فى حفلة يصبح المجال غير مجال أغانى عمل أو وطنية . يجب أن تكون أغانى خفيفة عن الهيام والغرام . أقصد أن أقول : أن المسرح الغنائى أصبح عنصرا مهما جدا بماله من إمكانيات الأغنية . إنما المسرح الغنائى بحاجة إلى كورال ومطربين ومطربات وملحن وواحد يطلق الفكرة وآخر يكتب السيناريو والحوار والمخرج ، وهذه أشياء ليست بسيطة وعاوزة بروفات مش أقل من سنة أو ستة أشهر على الأقل ، لذلك فالمسرح الغنائى له متطلبات لايمكن أن يقوم بها شخص أو فرد لأنها تحتاج إلى إمكانيات مادية ضخمة " ماتقدرش " عليها إلا الدول . ولذلك نجد أن الأوبرا فى باريس مثلا تحت رعاية الدولة ، يجب أن يحصل تعاون بين الحكومة والفنانين و " ده اللى وعدنى بيه " وزير الثقافة وقال لى أنهم بصدد بناء أوبرا .

* فى أغانيك ماهو العنصر الأهم . اللحن أم صوتك وأداؤك المميز ؟

ـ اللحن هو الأساس ، اللحن أشمل وأخلد بدليل أن اللحن الواحد يغنيه عشرة مغنين . إذن اللحن هو أبقى ، قد يكون نوع من التأدية " موضة " فى فترة معينة وتنتهى هذه " الموضة "، ويأتى مغن آخر يؤدى نفس اللحن تأدية تصلح لزمانه .

مثلا " تونى روس " أو " موريس شفالييه " .. طريقتهم فى الأداء ليست "موضة" الآن لكن ألوانهم يمكن أن تؤدى بطريقة جديدة وتبقى " موضة " وتماشى العصر . إذن اللحن مستمر وباق . وممكن يؤدى بطرق متعددة وفى مراحل زمنية مختلفة . لدرجة أن " دلوقتى " الجماعة الغربيين من " كتر " ما أفلسوا من حيث العثور على الموسيقى الجديدة أو على أفكار موسيقية جديدة يلجأون للسيمفونيات القديمة .

الخلاف مع أم كلثوم :

* يمكن فى مجال المقارنة بينك وبين أم كلثوم ، طبعا من ناحية الأداء ، أن نقول أن أداء أم كلثوم كلاسيكى له طابع مسرحى وفى بعض الأحيان له طابع دينى أوقرآنى حتى وهى تغنى أغانى الحب والوطنية . بينما لأدائك طابع ذاتى أو مدنى . هل توافق على هذه التفرقة ؟ وهل هذا هو سبب البعد الذى كان قائما بينكما قبل التعاون الذى بدأ سنة ١٩٦٤ ؟

ـ لاشك أنى أنا وأم كلثوم كنا على خلاف فى الخط ، أم كلثوم تمثل الأدب القديم والجناس ـ التورية ـ البديع ـ اللغة الفصحى التقليدية ـ الجملة الرصينة... إلخ وأنا كنت أمثل الآداب الجديدة : التفكير ـ التعبير ـ القصة . أفتح أبوابى على أوروبا وآخذ منها ما أراه صالحا " لمزيكتى " .. الفرق بينى وبين أم كلثوم كالفرق مابين المويلحى وتوفيق الحكيم . هذا أدبه شيء جميل وله قيمتة والأول له قيمته أيضا لكن هذا له رأى فى الأدب وهذا له رأى آخر ، ولذلك لم نتفق كثيرا . فى البداية أم كلثوم كان لها هذا اللون التقليدى كما قلت ، وتجدين جمهورها أو "السميعة" يمثلون هذا اللــــون ، الناس التقليديون المخضرمون . ولذلك لما لحنت لأم كلثوم ضميت لجمهورها جمهورا جديدا من الشباب الصغير .

* إذن يمكن أيضا فى مجال المقارنة بينك وبين أم كلثوم أن نقول أن أداءها ، وبالتالى طريقة التلحين لها ، كان أساسها العلاقة المباشرة القائمة بينها وبين جمهور القاعة ، فألحانها وطريقتها فى الأداء تقوم على دوائر مغلقة تتكون منها الأغنية ، بينما ألحانك وطريقة أدائك أساسها التعبير عن العواطف الذاتية قبل إرضاء الجمهور ؟

ـ يمكن أن أشبه أغنية أم كلثوم بالقصيدة التقليدية ، وأشبه أغنيتى بالقصيدة الحديثة .. القصيدة التقليدية تعتمد على الجملة أو على البيت ، والحديث " تعتمد

على وحدة الأبيات ككل ، أو يمكن القول أن الأغنية عندى قصة : فصل أول فصل ثان ، فصل ثالث . بحيث أنى لو " جبت " الفصل الأول فى الثانى أو فى الثالث تحصل فجوة .. هذه هى الحكاية .. الأستاذ السنباطى ، الله يرحمه . كان عندما مايلحن لأم كلثوم كان واضح فى هذا . كل بيتين و " تصفيقه " نفس اللحن يكاد يكون بيلحنه بالتصفيق بتاعه ، كأنه يقول للمستمع تعال صفق . اللحن عندى لاينتهى إلا مع نهاية كلام الأغنية . افرضى مثلا أن أمامى أربعة أو خمسة أبيات من الشعر ألحن الأبيات الخمسة مرة واحدة ، لاأقسم اللحن إلى أجزاء منفصلة ولاأنهى تسلسل اللحن إلا فى البيت الأخير مادام الكلام لاينتهى إلا فى البيت الخامس أو السادس . أنهى لحنى مع نهاية الكلمات .

* مارأيك فى صوت أم كلثوم ؟

ـ صوت أم كلثوم هو عاصمة الأصوات . زعيم الأصوات . صوتها فيه زعامة صوت قوى وحساس . وفى العادة لما يكون الصوت قويا يصاحبه ضعف فى الإحساس .. عند أم كلثوم لا . بالرغم من أن صوتها قوى فهو حساس فى نفس الوقت . فيه مرح وفرح وسعادة ، ثم تكامل المساحة الصوتية تقدرى أن تقولى فيه ذبذبات نبرات اهتزازات صوتية عربية يحتاج لها المغنى المصرى أو المغنية ، لأن الغناء المصرى يمتاز بالقفلة " الحراقة " التى تنتهى فيها الجملة الغنائية . والقفلة هى الامتحان الأكبر لقدرة المغنى أو المغنية وهنا تظهر قدرات صوت أم كلثوم سواء فى القوة أو الحساسية الفنية فى الأداء والقدرة الفائقة فى السيطرة على القفلة ، بحيث لا يمكن أن تفلت منها أو " تخيب " ، وهو صوت ذكى له حضور كبير وشخصيته قاهرة .

* هل أنت مع المحافظة على التراث أم مع تطويره ؟

ـ لا أنا مع التطوير . ولكن مع احتفاظى بمحلّيتى وشخصيتى ، يعنى " أنا

عشان أروح أوروبا " يجب أسمعها ألحانى ، أما أن أقدم لها الألحان الأوروبية الموجودة عندها يبقى " الأوروبيون أحسن " لكن هذه المحلية يجب أن تكون محلية نظيفة . يعنى لوكان عندى قصر جميل ورثته عن أهلى و " معمول " بالقيشانى والموزاييك ما " أروحش " أعرض هذا القصر وهو مترب وعليه عنكبوت! لا .. أصلحه وأوضبه والزخارف التى بهتت أجددها وأعمل مشاية فى وسط الطريق لأظهر جماله . أنامع التطور ، ولكن بشرط أن أفضل مصريا ، مثلا الموسيقى الأسبانية عندما تسمعيها تحكمين عليها أنها أسبانية لماذا ؟ لأنهم يحافظون على روحهم وإحساسهم لاعن طريق الآلات فقط ، ولكن عن طريق نوع التأليف والتلحين .

" أنا نفسى إنى أتطور وأكون معايش للعصر ، لا أن أكون متأخر ويبان عليّ أنى راجل متخلف " ، لكن أحب أنه عندما تفتحين الراديو أن تعرفى أن هذه موسيقى مصرية ، وتقولى أنك فى مصر " بس مش بـ (يالاللى أمان) ! .

******



الأغنيه	المؤلف	السنه	شركة الأسطوانات
١. أتيت فألفيتها ساهرة	خليل مطران	١٩٢١	جرامافون ، لحن سلامة حجازي
٢. ويلاه ما حيلتي	بديع خيري	١٩٢١	جراما فون ، تلحين سلامة حجازي
٣. الله يجازيك يا ودانية		١٩٢٣	أديون ، مع سمحه المصريه ، لحن محمود رحمي
٤. غاير من اللي هواك	بديع خيري	١٩٢٣	جراما فون
٥. مانيش بحبك	أحمد رامي	١٩٢٣	جراما فون
٦. ملا الكاسات	الشيخ أحمد عاشور	١٩٢٣	جراما فون ، تلحين محمد عثمان
٧. نوبة على كوبرى قصر النيل	بديع خيري	١٩٢٣	أوديون مع سمحة المصرية ـ تلحين محمود رحمى
٨ـ والله زمان يا خفاقيّ	بديع خيري	١٩٢٣	أوديون مع سمحة المصرية ـ تلحين محمود رحمى
٩. يامين يحكم بينى وبينك	بديع خيري	١٩٢٣	أوديون مع سمحة المصرية ـ تلحين محمود رحمى
١٠. تعالى نُغنى نفسينا غراماً	أحمد رامي	١٩٢٤	أوديون
١١. دار البشاير	أحمد شوقي	١٩٢٤	جراما فون
١٢. قلب بوادي الحمى	أحمد شوقي	١٩٢٤	جراما فون
١٣. قلبي غدرين	أحمد شوقي	١٩٢٤	جراما فون
١٤. مال الفؤاد ده	أبراهيم عبد الله	١٩٢٤	جراما فون
١٥. منك ياهاجر دائي	أحمد شوقي	١٩٢٤	جراما فون
١٦. باتت تناجيني	جلال رضوان	١٩٢٥	جراما فون
١٧. سيد القمر	أحمد شوقي	١٩٢٥	جراما فون
١٨. إمتى أشوف فى المنام		١٩٢٦	جراما فون
١٩. ياليلة الوصل	أحمد شوقي	١٩٢٦	بيضا فون
٢٠. أخاف عليك من لجوى العيون	أحمد رامي	١٩٢٧	بيضا فون
٢١. اللي انكتب عالجبين	أبراهيم عبد الله	١٩٢٧	بيضا فون
٢٢. اللي يحب الجمال	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون
٢٣. أنا أنطونيو	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون
٢٤. يتقلي ليه	حسين حلمى	١٩٢٧	بيضا فون

قائمة بأغنيات محمد عبد الوهاب *

* هذه القائمة وضعت بترتيب زمنى . وقد استفدت من قائمة فيكتور سحابُي كتابة " السبعة الكبار فى الموسيقى العربية " وهى مرتبة ترتيباً زبجدياً " .

٢٥. تراضيني وتغضبني	المنسترلي	١٩٢٧	بيضا فون
٢٦. تكايدني وليه يعني		١٩٢٧	بيضا فون
٢٧. خدعوها		١٩٢٧	بيضا فون
٢٨. شبكتى قلبي		١٩٢٧	بيضا فون
٢٩. شكيت من الوعد آه	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون
٣٠. الصدّ طال	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون
٣١. عايزك تصد وتهجرني	صالح جودت	١٩٢٧	بيضا فون
٣٢. كتير يا قلبي		١٩٢٧	بيضا فون
٣٣. اللي بدموعه جاني		١٩٢٧	بيضا فون
٣٤. اللي يطوّل علي	أحمد عبد المجيد	١٩٢٧	بيضا فون
٣٥. النبي حسيبك	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون
٣٦. ياحبيبي انت كل المراد	أمين عزت الهجين	١٩٢٧	بيضا فون
٣٧. ياحبيبي كحل السهد	أحمد شوقي	١٩٢٧	بيضا فون ، الموشّح الوحيد لعبد الوهاب
٣٨. ياقلبي ماحد قاسى		١٩٢٧	بيضا فون
٣٩. أحب اشوفك	أمين عزت الهجين	١٩٢٨	بيضا فون
٤٠. اللي راح راح		١٩٢٨	بيضا فون
٤١. أهون عليك	حسن أنور	١٩٢٨	بيضا فون
٤٢. بالله ياليل تجينا	حسن أنور	١٩٢٨	بيضا فون
٤٣. حسدونى وباين	محمد يونس القاضي	١٩٢٨	بيضا فون
٤٤. خايف اقول	أمين عزت الهجين	١٩٢٨	بيضا فون
٤٥. على غصون البان	أحمد عبد المجيد	١٩٢٨	بيضا فون
٤٦. كلنا نحب القمر	أحمد عبد المجيد	١٩٢٨	بيضا فون
٤٧. لك يازمان العجب	أحمد رامي	١٩٢٨	بيضا فون
٤٨. وطاولت خيل الهجر	أحمد عبد المجيد	١٩٢٨	بيضا فون
٤٩. ياجارة الوادي		١٩٢٨	بيضا فون
٥٠. يارتتنى كنت أنا	أحمد رامي	١٩٢٨	بيضا فون
مارأيته	أحمد شوقي		
٥١. ردّت الروح		١٩٢٨	بيضا فون
٥٢. بالك مع مين		١٩٢٩	بيضا فون
٥٣. لماانت ناوي	أحمد شوقي	١٩٢٩	بيضا فون
٥٤. ياناعماً رقدت جفونه	أحمد عبد المجيد	١٩٢٩	بيضا فون
٥٥. بلبل حيران	محمد عبد المنعم	١١٩٣٠	بيضا فون

٥٦. تلفتت ظبي الوادي	أحمد شوقي	١٩٣٠	بيضا فون
٥٧. عشقت روحك	أحمد شوقي	١٩٣٠	بيضا فون
٥٨. ليلة الوداع	أحمد شوقي	١٩٣٠	بيضا فون
٥٩ ـ أشكي لمين الهوى	محمد متولي	١٩٣١	بيضا فون
٦٠. أمانه ياليل	أمين عزت الهجين	١٩٣١	بيضا فون
٦١. ياالليل باروحي	حسين النحاس	١٩٣١	بيضا فون
٦٢. سيكيت ليه يالساني	سعيد عبده	١٩٣١	بيضا فون
٦٣. القلب ياما انتظر	أحمد عبد المجيد	١٩٣١	بيضا فون
٦٤. كل اللي حب اتنصف	أحمد رامي	١٩٣١	بيضا فون
٦٥. مين عذّبك	أمين عزت الهجين	١٩٣١	بيضا فون
٦٦. الهوى والشباب	أبراهيم عبد الله	١٩٣١	بيضا فون
٦٧. إمتى الزمان	أمين عزت الهجين	١٩٣٢	بيضا فون
٦٨بيني وبين القمر	بشاره الخوري	١٩٣٢	بيضا فون
٦٩. حبيب القلب	أمين عزت الهجين	١٩٣٢	بيضا فون
٧٠. شجاني نوحك		١٩٣٢	بيضا فون
٧١. علموه كيف يجفو	أمين عزت الهجين	١٩٣٢	بيضا فون
٧٢. في الجو غيم	أحمد شوقي	١٩٣٢	بيضا فون
٧٢. في الليل لما خلي	أحمد شوقي	١٩٣٢	بيضا فون
٧٤. مريت على بيت الحبايب	أحمد عبد المجيد	١٩٣٢	بيضا فون
٧٥. مسكين وحالي عدم	أحمد شوقي	١٩٣٢	بيضا فون
٧٦. هاجراني ليه	أحمد عبد المجيد	١٩٣٢	بيضا فون
٧٧. الهوان ويّاك	أبراهيم عبد الله	١٩٣٢	بيضا فون
٧٨. ياترى يا نسمه	أمين عزت الهجين	١٩٣٢	بيضا فون
٧٩. جفنه علّم الغزل	أحمد عبد المجيد	١٩٣٢	بيضافون ، من فيلمالوردة البيضاء
٨٠. حب الوطن	أحمد عبد المجيد	١٩٣٣	بيضا فون
٨١. سبع سواقي	بشاره الخوري	١٩٣٣	من فيلم الوردة البيضاء
٨٢. ضحيت غرامي	أمين عزت الهجين	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم الوردة البيضاء
٨٣. يا وردة الحب الصافي	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم الوردة البيضاء
٨٤. ناداني قلبي إليك	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم الوردة البيضاء
٨٥. النيل نجاشي	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون ، الوردة البيضاء
٨٦. ياشراعاً وراء دجله	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون
٨٧. يالوعتي ياشقايا	أحمد شوقي	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم الوردة البيضاء

٨٨. ياللي شجاك الأنين	أحمد شوقي	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم الوردة البيضاء
٨٩. أعجبت بي	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون
٩٠-أيها الراقدون	أحمد رامي	١٩٣٣	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩١. تحية العلم (أيها الخفّاق)	مهيار الديلمي أحمد رامي	١٩٣٥	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩٢. سهرت منه الليالي	أحمد رامي	١٩٣٥	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩٣. صُعبت عليك		١٩٣٥	بيضا فون ، من دموع الحب ، مع نجاة علي
٩٤. في البحر لم فتكم	حسين أحمد شوقي	١٩٣٥	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩٥. كروان حيران	أحمد رامي	١٩٣٥	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩٦. محلى الحبيب	زجل قديم أحمد رامي	١٩٣٥	بيضا فون ، محاورة مع نجاة علي من فيلم دموع الحب
٩٧. يامابنيت	أحمد رامي	١٩٣٥	بيضا فون ، من فيلم دموع الحب
٩٨. أيها النيل		١٩٣٦	بيضا فون
٩٩. نسيم الربيع	أحمد رامي	١٩٣٦	الاذاعه ، مفقودة
١٠٠. أحب عيشة الحريه	بشارة الخوري	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب
١٠١. البرتقال	أحمد عبد المجيد أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب مع رتبة عفيفي
١٠٢. طال إنتظاري	بيرم التونسي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب مع ليلى مراد
١٠٣. الظلم ده كان ليه	أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب
١٠٤. عندما يأتي المساء		١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب
١٠٥. يادنيا يا غرامي	أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب
١٠٦. يادي النعيم	محمود أبو الوفا أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، مجاورة مع ليلى مراد من فيلم. يحيا الحب
١٠٧. يا وابور قل لي	أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يحيا الحب
١٠٨. إجري إجري		١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١٠٩. إيه إنكتب عليّ	أحمد رامي	١٩٣٧	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٠. سجي الليل	حسين السيد أمين عزت الهجين	١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد، وكايرو فون مع قيس وليلى
١١١. الصباء والجمال	أحمد شوقي	١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٢. ياورد مين يشتريك		١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٣. طول عمري عايش	بشارة الخوري	١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد

لوحدي	بشارة الخوري		
١١٤. مجنون ليلى	أحمد رامي	١٩٣٩	كايرو فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٥. محلاها عيشة الفلاح		١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٦. ياناسية وعدي	أحمد شوقي	١٩٣٩	بيضا فون ، من فيلم يوم سعيد
١١٧. ياسمح وقول لي	بيرم التونسي	١٩٣٩	كايرو فون
١١٨. إنت وعزولي وزماني	أمين عزت الهجين	١٩٣٩	كايرو فون
١١٩. إيه جرى ياقلبي	حسين السيد	١٩٣٩	كايرو فون
١٢٠. الجندول	مأمون الشناوي	١٩٤١	الاذاعه وكايرو فون
١٢١. الجهاد	حسين السيد	١٩٤١	الاذاعه وصوت الفن
١٢٢. آن الأوان	علي محمود طه	١٩٤١	ممنوع الحب ، مع رجاء عبده
١٢٣. بلاش تبوسيني	مأمون الشناوي	١٩٤١	كايرو فون ، من فيلم ممنوع الحب
١٢٤. ردّي عليّ	حسين السيد	١٩٤١	كايرو فون ، من فيلم ممنوع الحب
١٢٥. الكرنك	حسين السيد	١٩٤١	الاذاعه وصوت الفن
١٢٦. ماكانش عاليال	مأمون الشناوي	١٩٤٢	من فيلم ممنوع الحب
١٢٧. مضناك جفاه مرقده	أحمد فتحي	١٩٤٢	كايرو فون
١٢٨. هليت ياربيع	أحمد عبد المجيد	١٩٤٢	من فيلم ممنوع الحب
١٢٩. يامسافر وحدك	أحمد شوقي	١٩٤٢	من فيلم ممنوع الحب
١٣٠. ياللي فُت المال والجاه	حسين السيد	١٩٤٢	من فيلم ممنوع الحب ، مع رجاء عبده
١٣١. ياللي نويت تشغلني	حسين السيد	١٩٤٢	من فيلم ممنوع الحب
١٣٢. حياتي إنت	حسين السيد	١٩٤٢	الاذاعه
١٣٣. دمشق	حسين السيد	١٩٤٢	الاذاعه ،صوت الفن
١٣٤. مين زيّك عندي ياخضره	حسين السيد	١٩٤٢	كايرو فون
١٣٥. إجر يانيل	أحمد شوقي	١٩٤٤	إذاعة لندن
١٣٦. أحبه مهما أشوف منه	عبد المنصف محمود	١٩٤٤	رصاصه في القلب
١٣٧. إنسى الدنيا	حسين السيد	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٣٨. حاقولك إيه	حسين السيد	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٣٩. الحبيب المجهول	مأمون الشناوي	١٩٤٤	الاذاعة وكايرو فون
١٤٠. حكيم عيون	حسين السيد	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب ، محاورة
	حسين السيد		مع راقيه إبراهيم
١٤١. حنانك بيّ	حسين السيد	١٩٤٤	رصاصة في القلب
١٤٢. قالت		١٩٤٤	الاذاعة وكايرو فون
١٤٣. كليوباترا	أحمد رامي	١٩٤٤	الاذاعة وصوت الفن

١٤٤. لست أدري	صفيّ الدين الحلبيّ	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٤٥. مشغول بغيري	علي محمود طه	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٤٦. الميه تروى العطشان	إيليا أبو ماضي	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٤٧. يا جلاس	أحمد رامي	١٩٤٤	من فيلم رصاصة في القلب
١٤٨. السودان	أحمد رامي	١٩٤٥	الاذاعة وكايرو فون
١٤٩. الفن	حسين السيد	١٩٤٥	الاذاعة وكايرو فون
١٥٠. الملك (أنشوده)	أحمد شوقي	١٩٤٥	الإذاعة
١٥١. إضحكي وغني	صالح جودت	١٩٤٥	فيلم لستّ ملاكاً ، محاورة مع نور الهدى
١٥٢. أنا اللي طول عمري	صالح جودت	١٩٤٦	من فيلم لست ملاكاً
١٥٣. الخطايا	حسين السيد	١٩٤٦	كايرو فون ، من فيلم لست ملاكاً
١٥٤. شبكوني ونسيوني قوام	حسين السيد كامل الشناوي	١٩٤٦	كايرو فون ، من فيلم لست ملاكاً مع نور الهدى
١٥٥. عمري ماحنسى يوم الإثنين	حسين السيد	١٩٤٦	من فيلم لست ملاكاً
١٥٦. القمح	حسين السيد	١٩٤٦	كايرو فون ، في فيلم لستّ ملاكاً مع أحلام
١٥٧. كنت فين تايه وغايب		١٩٤٦	محاورة مع نور الهدى في فيلم لستّ ملاكاً
١٥٨. همسه حائره	حسين السيد	١٩٤٦	الاذاعة وكايرو فون
١٥٩. التاجين (أنشوده)	حسين السيد	١٩٤٧	الاذاعة وكايرو فون
١٦٠. الشباب (أنشوده)	عزيز أباظه	١٩٤٧	الاذاعة
١٦١. إنت إنت	صالح جودت	١٩٤٨	كايرو فون
١٦٢. فلسطين	صالح جودت	١٩٤٨	الاذاعة وصوت الفن
١٦٣. مصر (أنشوده)	حسين السيد	١٩٤٨	الاذاعة
١٦٤. عاشق الروح	علي محمود طه	١٩٤٩	من فيلم غزل البنات وكايرو فون
١٦٥. جبل التوباد	محمود حسن أسماعيل	١٩٥١	كايرو فون
١٦٦. الدنيا سيكاره وكاس	حسين السيد	١٩٥١	كايرو فون
١٦٧. على إيه بتلومني	أحمد شوقي	١٩٥١	الاذاعة
١٦٨. الحريه (كنت في صمتك)	حسين السيد حسين السيد	١٩٥٢	كايرو فون
١٦٩. إفتكرني	كامل الشناوي	١٩٥٣	كايرو فون
١٧٠. تراعيني قيراط		١٩٥٣	كايرو فون
١٧١. الكاس بين إيديّ	حسين السيد	١٩٥٣	كايرو فون
١٧٢. مقادير من حفنيك	حسين السيد	١٩٥٣	وكايرو فون

١٧٣ ـ الوادى (نشيد)	حسين السيد	١٩٥٣	الإذاعة وكايروفون
١٧٤ ـ أقبل السعد	أحمد شوقى	١٩٥٤	الإذاعة
١٧٥ ـ تسلم يا غالى	مأمون الشناوى	١٩٥٤	الإذاعة
١٧٦ ـ حبيبى لعبته	مصطفى عبد الرحمن	١٩٥٤	كايروفون
١٧٧ ـ دعاء الشرق	عبد المنعم السباعى	١٩٥٤	كايرو فون ـ الإذاعة ـ صوت لانن
١٧٨ ـ الروابى الخضر	حسين السيد	١٩٥٤	كايرو فون ـ الإذاعة ـ صوت لانن
١٧٩ ـ قلبى بيقول لى كلام	محمود حسن إسماعيل	١٩٥٤	كايرو فون
١٨٠ ـ القيثارة	أحمد خميس	١٩٥٤	كايرو فون
١٨١ ـ كل ده كان ليه	حسين السيد	١٩٥٤	الإذاعة ـ كايرو فون
١٨٢ ـ من قد إيه كنا هنا	إبراهيم ناجى	١٩٥٤	كايرو فون
١٨٣ ـ النهر الخالد	مأمون الشناوى	١٩٥٤	الإذاعة ـ كايرو فون
١٨٤ ـ يا مصر تم الهنا	مأمون الشناوى	١٩٥٤	الإذاعة
١٨٥ ـ أحبك وانت فاكرنى	محمود حسن إسماعيل	١٩٥٤	كايروفون
١٨٦ ـ أنده على الأحرار	عبد المنعم السباعى	١٩٥٤	الإذاعة
١٨٧ ـ حن	حسين السيد	١٩٥٥	كايرو فون
١٨٨ ـ الصبر والإيمان	عبد المنعم السباعى	١٩٥٥	الإذاعة ـ كايرو فون
١٨٩ ـ ظلمونى يا حبيبى	محمد على فتوح	١٩٥٥	كايروفونن
١٩٠ ـ كان يوم أحمل	حسين السيد	١٩٥٥	كايروفون
١٩١ ـ نشيد القسم	حسين السيد	١٩٥٥	الإذاعة ـ كايرو فون
١٩٢ ـ والله ما أنا سالى	حسين السيد	١٩٥٥	كايروفون
١٩٣ ـ أنا والعذاب وهواك	محمود عبد الحى	١٩٥٥	الإذاعة ـ كايرو فون
١٩٤ ـ آه منك يا جارحنى	بيرم التونسى	١٩٥٥	كايروفون
١٩٥ ـ تحت القنابل	عبد المنعم السباعى	١٩٥٦	الإذاعة
١٩٦ ـ حرية	مأمون الشناوى	١٩٥٦	الإذاعة
١٩٧ ـ زود جيش أوطانك	أحمد شفيق كامل	١٩٥٦	الإذاعة
١٩٨ ـ السعد جالك	حسين السيد	١٩٥٦	الإذاعة
١٩٩ ـ على بالى	مأمون الشناوى	١٩٥٦	كايروفون
٢٠٠ ـ علشان الشرك	عبد المنعم اللسباعى	١٩٥٦	كايروفون
٢٠١ ـ قولوا لمصر تغنى معايا	مأمون الشناوى	١٩٥٦	كايروفون
٢٠٢ ـ بفكر فى اللى ناسينى	حسين السيد	١٩٥٦	الإذاعة ـ كايرو فون
٢٠٣ ـ قابلته	أحمد شفيق كامل	١٩٥٦	الإذاعة
٢٠٤ ـ قل لى عملك إيه قلبى	حسين السيد	١٩٥٧	الإذاعة

٢٠٥. ياجمال النور والحرية	مأمون الشناوى	١٩٥٧	الإذاعة
٢٠٦. أغنية عربية	حسين السيد	١٩٥٨	الإذاعة
٢٠٧. بطل الثورة	أحمد شفيق كامل	١٩٥٨	الإذاعة - كايرو فون
٢٠٨. خيّ	كامل الشناوى	١٩٥٨	كايرو فون
٢٠٩. ست الحبايب	حسين السيد	١٩٥٨	الإذاعة - صوت الفن
٢١٠. فين طريقك فين	حسين السيد	١٩٥٨	الإذاعة - كايرو فون
٢١١. الوحدة	حسين السيد	١٩٥٨	الإذاعة - كايرو فون
٢١٢. الوطن الأكبر	حسين السيد	١٩٥٨	الإذاعة - كايرو فون
٢١٣. لأمش أنا	حسين السيد	١٩٥٩	الإذاعة - كايرو فون
٢١٤. يا نسمة الحرية	حسين السيد	١٩٥٩	الإذاعة - كايرو فون
٢١٥. أغار من قلبى	حسين السيد	١٩٦٠	صوت الفن
٢١٦. أيظن	أحمد شفيق كامل	١٩٦٠	صوت الفن
٢١٧. ساعة الجد	عبدالمحسن عبد العزيز	١٩٦٠	الإذاعة
٢١٧. الجيل الصاعد	نزار قبانى	١٩٦١	الإذاعة - صوت الفن
٢١٩. ناصر (نشيد)	حسين السيد	١٩٦١	الإذاعة
٢٢٠. دقت ساعة العمل	حسين السيد	١٩٦٢	الأذاعة - صوت الفن
٢٢١. عهد اليسر	حسين السيد	١٩٦٢	الإذاعة ليبيا
٢٢٢- كل أرض عربية	حسين السيد	١٩٦٢	إذاعة الكويت
٢٢٣. لاتكذبى	عزيز أباظة	١٩٦٢	الإذاعة - صوت الفن
٢٢٤. هان الود	كامل الشناوى	١٩٦٢	الإذاعة - صوت الفن
٢٢٥. شكل تانى	كامل الشناوى	١٩٦٣	صوت الفن - تسجيل خاص
٢٢٦. صوت الجماهير	أحمد رامي	١٩٦٣	الإذاعة
٢٢٧. انت عمرى	حسين السيد	١٩٦٤	الإذاعة
٢٢٨. مع نصر الأمة العربية	حسين السيد	١٩٦٤	إذاعة الكويت
٢٢٩. ياحبايب بالسلامة	أحمد شفيق كامل	١٩٦٤	إذاعة
٢٣٠- نجوى	كامل الشناوى	١٩٦٥	إذاعة - صوت الفن
٢٣١. دعاء أغثنا يا رسول	حسين السيد	١٩٦٦	إذاعة
الله	عبد المنعم الرفاعى		
١٣٢. فكرونى	حسين السيد	١٩٦٦	تسجيل خاص
٢٣٣. كل أخ عربى (أرض		١٩٦٦	إذاعة - صوت الفن
النسور)	عبد الوهاب محمد		
٢٣٤. حيّ على الفلاح	حسين السيد	١٩٦٧	إذاعة - صوت الفن

٢٣٥. ساعة مابشوفك جنبي		١٩٦٧	الإذاعة (مفقود) . صوت الفن
٢٣٦. الغد الكبير	عبد الوهاب محمد	١٩٦٧	الإذاعة
١٣٧. حرية أراضينا	حسين السيد	١٩٦٨	الإذاعة
٢٣٨. هذه ليلتي	الأخوان رحباني	١٩٦٨	تسجيل خاص
٢٣٩. أرض الشهيد	صالح جودت	١٩٦٩	الإذاعة
١٤٠. عرش وشعب	جورج جرداق	١٩٦٩	إذاعة المغرب
٢٤١. دارت الأيام	عبد المنعم الرفاعي	١٩٧٠	صوت الفن
٢٤٢. الاتحاد (أنشودة)	مأمون الشناوي	١٩٧٢	الإذاعة . لدى قيام دولة الامارات العربية
٢٤٣. ليلة حب	صالح جودت	١٩٧٣	تسجيل خاص

أحمد شفيق كامل

مقطوعات محمد عبد الوهاب الموسيقية

المقطوعة	الشركة	السنة
تقاسيم رست	بيضا فون	١٩٣٢
فنتازى نهاوند(الوردة البيضاء)	بيضا فون	١٩٣٣
فكرة	بيضا فون	١٩٣٣
ألوان	بيضا فون	١٩٣٥
تقاسيم حجاز كار شغل	بيضا فون	١٩٣٥
فرحة	بيضا فون	١٩٣٥
لغة الجيتار	بيضا فون	١٩٣٥
نشوتى	بيضا فون	١٩٣٥
تقاسيم زنجران	بيضا فون	١٩٣٥
ألف ليلة	بيضا فون	١٩٣٦
حبى	بيضا فون	١٩٣٧
يوم سعيد	كايرو فون	١٩٣٧
من الشرق (إذاعة)	كايرو فون	١٩٣٩
إليها (إذاعة)	كايرو فون	١٩٤٣
المعادى	كايرو فون	١٩٤٥
بلد المحبوب	كايرو فون	١٩٤٦
ليالى الجزائر	كايرو فون	١٩٤٧
المماليك	كايرو فون	١٩٤٨
الحب الأول(مقدمة الفيلم ١٩٤٤)	كايرو فون	١٩٤٨
سامبا	كايرو فون	١٩٤٩
غزل البنات	كايرو فون	١٩٤٩
أنا وحبيبى	كايرو فون	١٩٤٩
بنت البلد	كايرو فون	١٩٥١
ابن البلد	كايرو فون	١٩٥١
كوكتيل	كايرو فون	١٩٥٢
		١٩٥٢

أيامى	كايرو فون	١٩٥٣
خطوة حبيبى	كايرو فون	١٩٥٣
موسيقى الوادى	كايرو فون	١٩٥٣
موكب النور	كايرو فون	١٩٥٣
خان الخليلى (نانا)	كايرو فون	١٩٥٤
عزيزة	كايرو فون	١٩٥٤
النهر الخالد	كايرو فون	١٩٥٥
أنغام شبابى	كايرو فون	١٩٥٥
زينة	كايرو فون	١٩٥٦
حبيبى الاسمر	كايرو فون	١٩٥٧
ليالى لبنان	كايرو فون	١٩٥٧
الجنة	كايرو فون	١٩٥٩
عش البلبل	كايرو فون	١٩٥٩
حياتى	صوت الفن	١٩٦٢
الخيام	صوت الفن	١٩٦٢
هدية العيد	الإذاعة	١٩٦٥
أسوان	صوت الفن	١٩٦٥
زهر الشباب	صوت الفن	١٩٦٨
عَدّى القمر	صوت الفن	١٩٦٨
لقاء (حبايب)	صوت الفن	١٩٧٠
قاهر الظلام	صوت الفن	١٩٧٥
أيام وليالى	كايرو فون	
تقاسيم عود	صوت الفن	
خواطر	كايرو فون	
دعاء	الإذاعة	
فرحة النصر	صوت الفن	



المراجـــع :

١ـ جلال الشرقاوى : " رسالة فى تاريخ السينما العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠.

٢ ـ د . رمسيس عوض : موسوعة المسرح المصرى (١٩٠٠ ـ ١٩٣٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣

٣ ـ زكى طليمات : " ذكريات ووجوه ، " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١

٤ ـ رجاء النقاش ، " لغز أم كلثوم وكلمات أخرى " ، كتاب الهلال ، ١٩٧٨ .

٥ ـ جليل البندارى : " عبد الوهاب طفل النساء المدلل " ، موسسة نصار للتوزيع والنشر ، ١٩٥٨ .

٦ ـ سعاد أبيض : " جورج أبيض ،" دار المعارف ، بلا تاريخ .

٧ ـ سدريك ثورب ديفى ، " التأليف الموسيقى " ، ترجمة الدكتوره سمحة الخولى .

٨ ـ صميم الشريف ، " الأغنية العربية " ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، دمشق ١٩٨١ .

٩ ـ دكتور على الراعى ، " فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى" ، كتاب الهلال ، ١٩٧١ .

١٠ ـ فيكتور سـحاب ، " السبعه الكبار فى الموسيقى العربية " ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٧ .

١١ ـ فكرى بطرس " ، من أعلام المسرح الغنائى فى مصر ، الدار القومية للطباعه والنشر ، ١٩٦٦ .

١٢ ـ " فنان الشعب سيد درويش " ، مطبوعات جمعية أصدقاء سيد درويش ، جمع وتبويب دار الأرشيف العربى ، عبد الفتاح غبن .

١٣ ـ كمال النجمى : " أصوات وألحان عربية " ، كتاب الهلال ، ١٩٦٦ .

١٤ ـ كمال النجمى : " الغناء المصرى " ، كتاب الهلال ، ١٩٦٦ .

١٥ ـ كمال النجمى : " محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام " ، أوراق للنشر والإعلام ، ١٩٩١ .

١٦ ـ كامل الشناوى ، " عرفت عبد الوهاب " ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٨٨ .

١٧ ـ ليلى نسيم أبوسيف : " نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر " ، دار المعارف ، ١٩٧٢ .

١٨ ـ مجمد رفعت المحامى : " مذكرات محمد عبد الوهاب " ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا تاريخ .

١٩ ـ " محمد عبد الوهاب " ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، بلا تاريخ .

٢٠ ـ محمد السيد شوشه ، " محمد عبد الوهاب " ، دار الفكر ـ المكتبة الفنية، بلا تاريخ .

٢١ ـ محمد السيد شوشه ، " رواد ورائدات السينما المصرية " ، ١٩٢٧ ـ ١٩٧٧ مطابع مؤسسه روز اليوسف ، بلا تاريخ .

٢٢ ـ محمد أحمد عيسى ، " رحلة غنائية يرويها محمد عبد الوهاب " ، مطبوعات الشعب ، ١٩٧٥ .

٢٣ ـ محمود تيمور ، " طلائع المسرح العربى " ، مكتبة الآداب ـ المطبعة النموذجية ، ١٩٦٣.

٢٤ ـ محمود كامل ، " تذوق الموسيقى العربية " ، اللجنة الموسيقية العليا ، الناشر سلسلة الكتب الثقافية ، محمد الأمين ، ١٩٧٩ .

٢٥ ـ مصطفـــى عبد الرحمن . " الشعر فى موسيقى عبد الوهاب ، أخبار اليـــوم ، بلا تاريخ .

٢٦ " ملك النغم " كتاب الموعد الذهبى ، بلا تاريخ .

٢٧ ـ " حياتى " ، قصة حياة محمد عبد الوهاب ، برنامج إذاعى ، أذيع فى ثلاثين حلقة من إذاعة صوت العرب ، سنة ١٩٦٢ .

* مجموعة أفلام عبد الوهاب .

كما قدم لى أرشيف والدى عبد الفتاح غبن ، مجموعة هائلة من المقالات كانت مرجعاً اساسياً فى كتابى .

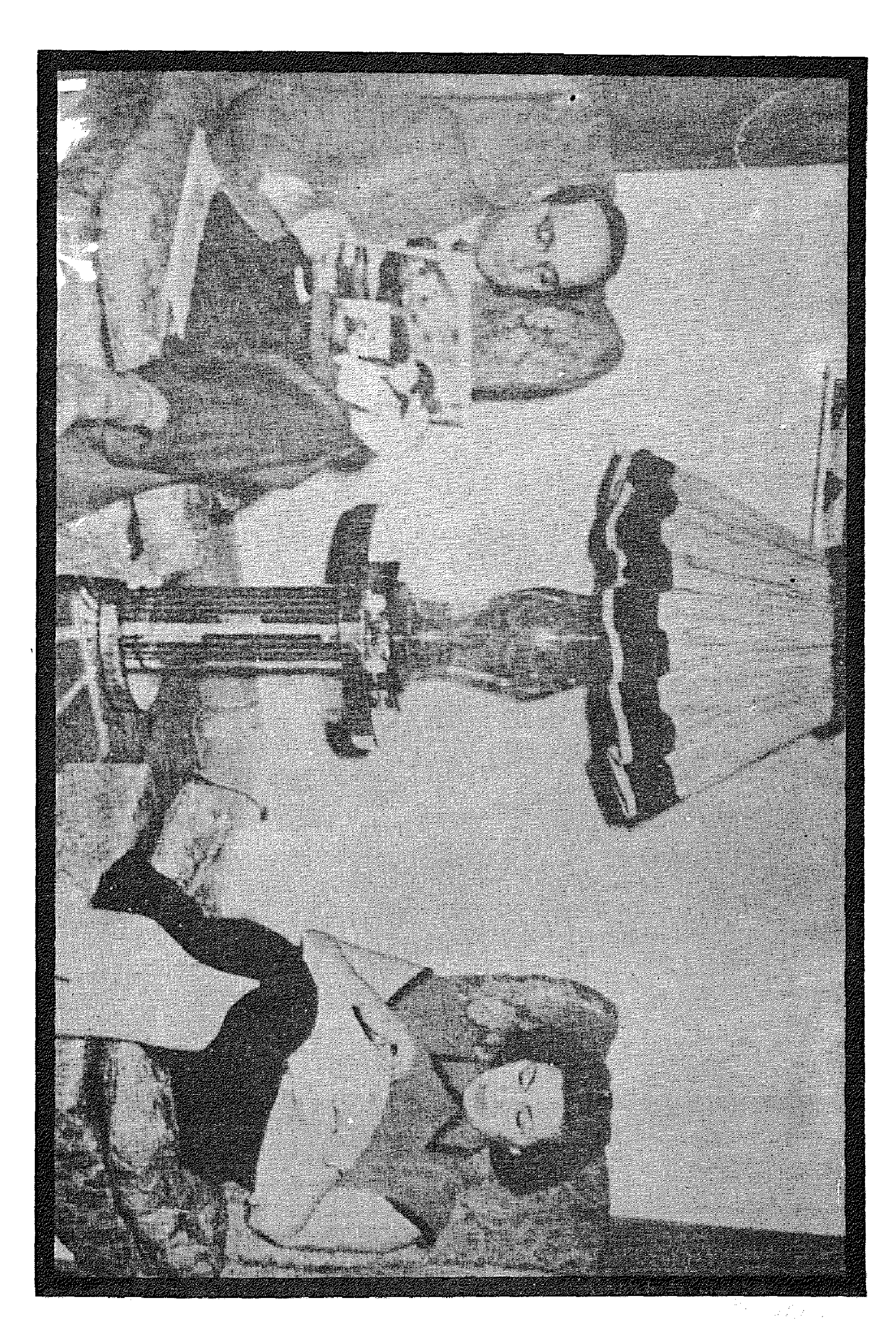
الفهـــرس

شـــهادة حيــة	٥
رسالة من محمد عبد الوهـاب	٩
من حارة برجوان إلى كرمة بن هانئ	١٣
من الجرامافون إلـى السينمــا	٦٧
نهايـــة المرحلـــة الذهبيـــة	١٠١
عبد الوهاب بأصوات الآخرين	١٢٧
حملـــة ضـــد عبد الوهـــاب	١٣٩
مــع عبد الوهــاب فى باريس	١٤٥
المـــلاحق	
قائمــــة بأغنيـات محمد عبد الوهـاب	١٦١
مقطوعات محمد عبد الوهاب الموسيقية	١٧٠
المــراجع	١٧٣
مجموعـة صـور نـادرة	١٧٦

أسمهان ، فيروز ، عبد الحليم .. أصوات غنت ألحان عبد الوهاب

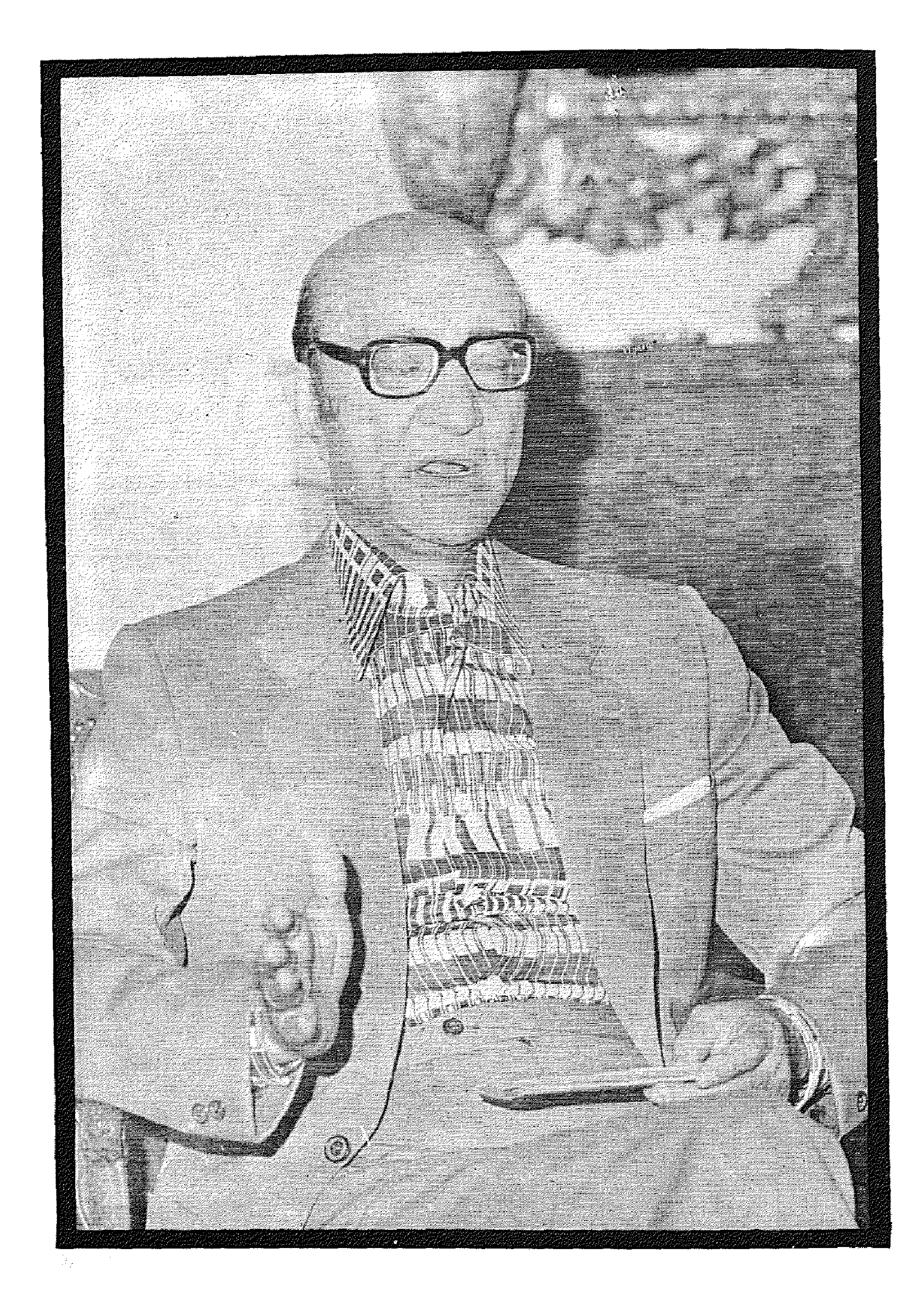




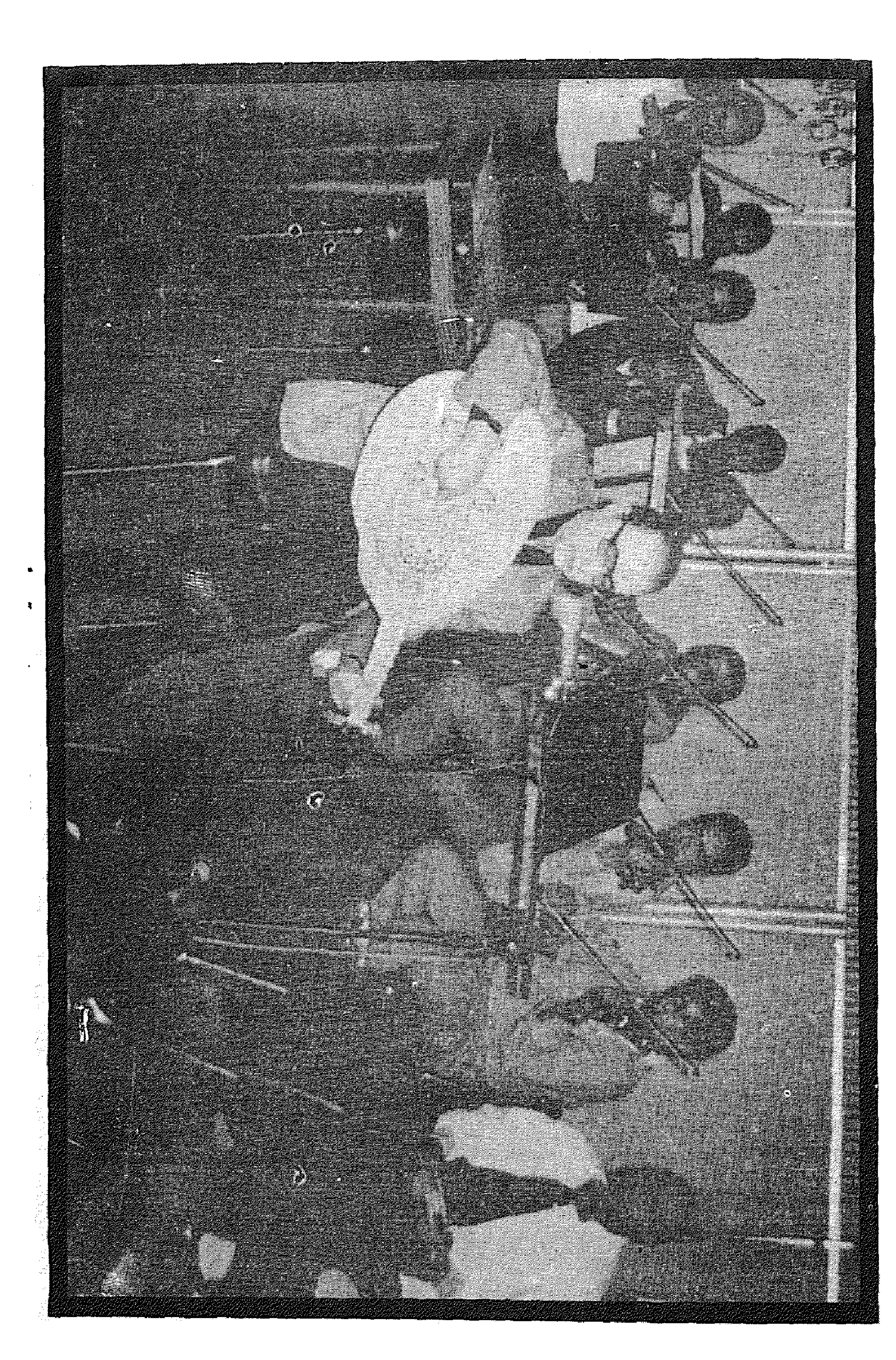


عبد الوهاب وزوجته إقبال نصار أم أولاده



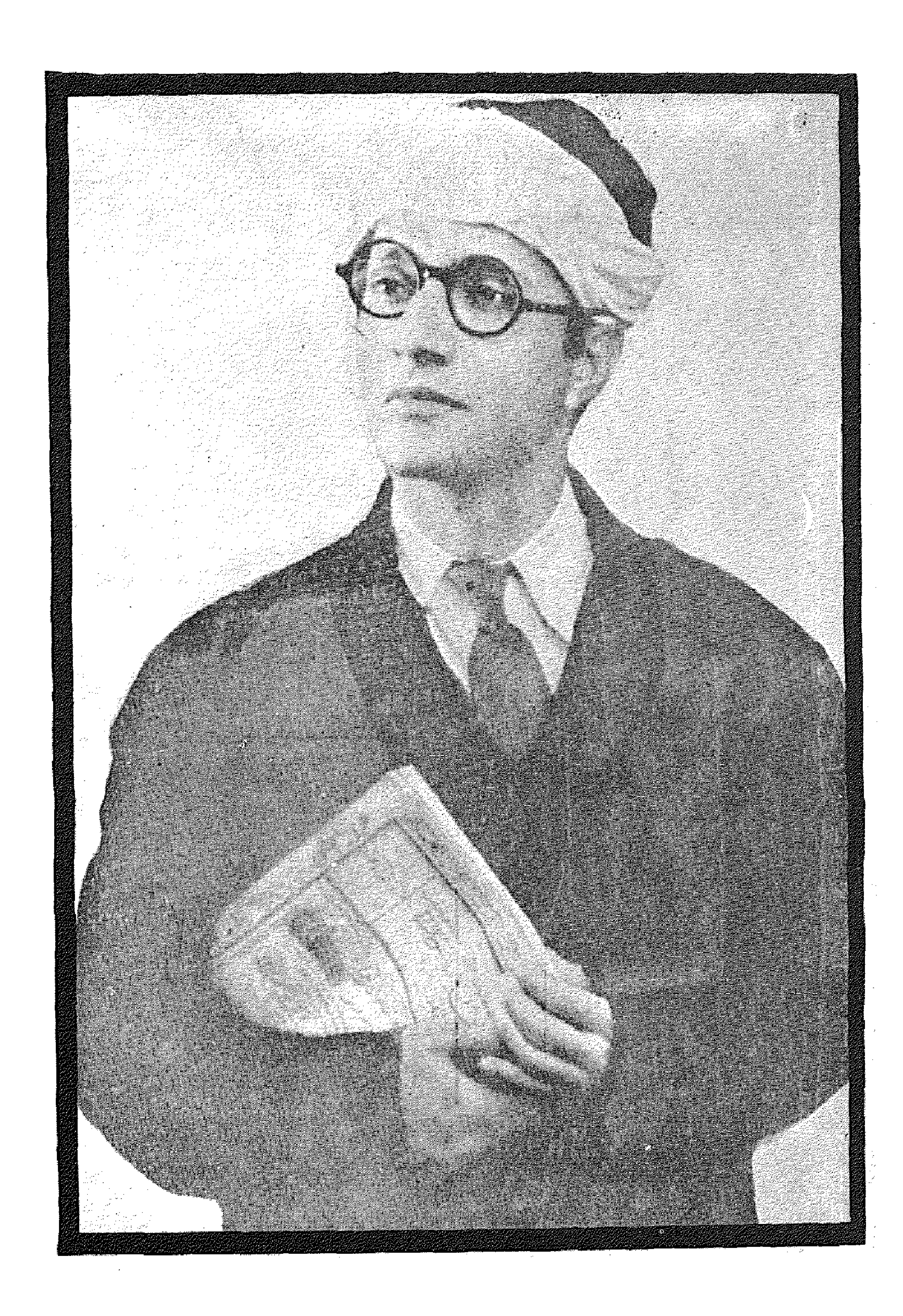
















فى بيته فى حارة برجوان الذى ولد وتربى فيه



يغنى فى حارته الأولى برجوان فى باب الشعرية بالقاهرة



في لبنان



يحمل إبنته الكبرى عائشة (إش إش)

رقم الإيداع : ٤٥٦١ / ٩٢

دار الطباعة المتميزة ت : ٢٩٩٣٥٢٤

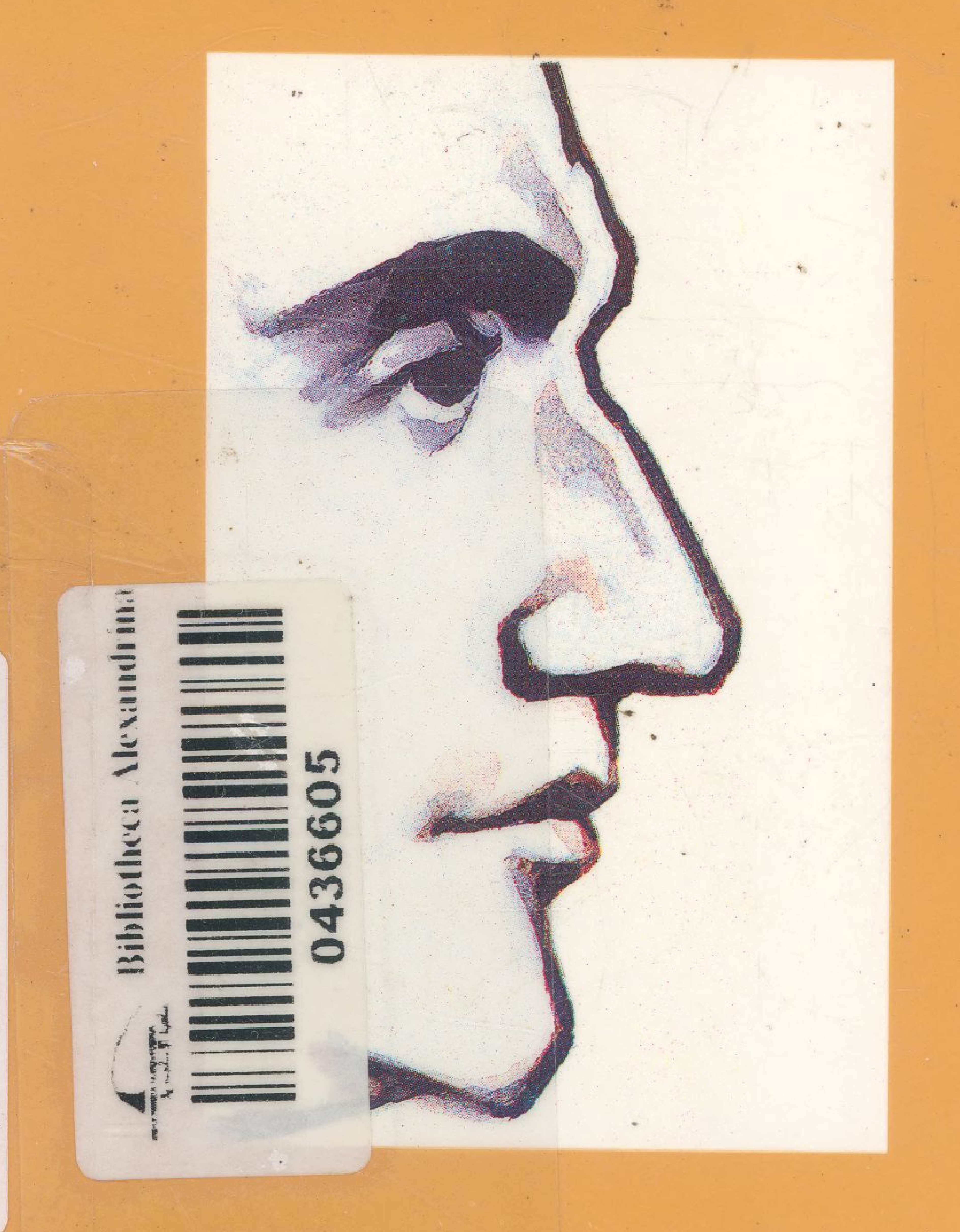
كان فى حياتنا إلى أيام قلائل أسطورة اسمها : محمد عبد الوهاب .

هذا الفنّان العظيم الذى ظهر مع بداية القرن العشرين وظل متألقا - والقرن يقترب من نهايته - يلحن ويغنّى ويفتن الرجال والنساء جيلاً بعد جيل .

يقول البعض : أنه ولد سنة ١٨٩٨ ، والبعض يقول : سنة ١٩٠٢ وهو نفسه كان يقول سنة ١٩١٠ وهذه التواريخ كلها صحيحة ، ففى الأسطورة كل شىء يجوز .

وقدنشأ عبد الوهاب فقيراً لكنّه عاش ومات ومجده لايقاس به مجد .

كان يحمل لقب بلبل الشرق ، ومطرب الملوك والأمراء ، ولقب دكتور من أكاديمية الفنون ، ورتبة لواء فى الجيش كل هذا جائز ففى الأسطورة كل شىء يجوز .



Bibliotheca Alexandrina
0436605